ИСКУССТВО КИНО

2007

первый
развлекательный

Кино на СТС

Свидетельство о регистрации СМИ Эл № ФС77-23798 от 20 марта 2006 г. «Первый развлекательный СТС»

радио Спорт 93.2 FM

ПЕРВОЕ

СПОРТИВНОЕ РАДИО РОССИИ

1

2

3

Зара Абдуллаева
Слева — направо
Эссе о мнимых оппозициях

Илья Авербах
Совмещение совместимого
Беседу ведет Татьяна Иенсен

Юрий Арабов
Флагелланты
Фрагменты романа

Виктория Белопольская
Снято. И всё
Аналитическая статья о документальном кино

Елена Долгопят
Чаепитие после смерти
Сценарий

Вера Зверева
Позывные гламура
Культурная экспансия или новая идеология?

Дмитрий Комм — Михаил Золотоносов
Идет перформанс
Диалог о новом патриотизме в кино

Евгений Майзель
Кто не спрятался, я не виноват
Рецензия на фильм Кристи Пуйю «Смерть господина Лазареску»

Кира Муратова
Два в одном
Режиссерский сценарий по новеллам Евгения Голубенко «Монтировщики» и Ренаты Литвиновой «Встреча с женщиной жизни»

Леонид Радзиховский
Взрослые дети молодых людей
Статья о шестидесятниках и их наследниках

Александр Тимофеевский — Нина Зархи
«Моэт» в России больше, чем «Моэт»
Диалог о гламуре в России

Александра Тучинская
Ювенильные параллели большого стиля
Портрет Рустама Хамдамова

Лидеры были определены тайным редакционным голосованием.
Список лауреатов публикуется в алфавитном порядке.
Для достижения максимально объективного результата материалы штатных сотрудников "ИК" в номинации не участвовали.

❑**ПРОГУЛКА С ДЕСЯТНИКОВЫМ КОМПОЗИТОР, ЕСЛИ ОН УЦЕЛЕЛ В НОВОЕ ВРЕМЯ, ДОЛЖЕН СТРЕМИТЬСЯ К СОВЕРШЕНСТВУ, А НЕ К САМОВЫРАЖЕНИЮ** *ЛЕОНИД ДЕСЯТНИКОВ* ❑**«7 КАБИНОК»: В ЖАНРЕ АНТИГЛАМУРНОЙ КОМЕДИИ МЕСХИЕВ ЭЛЕМЕНТАРНО ДОКАЗЫВАЕТ, ЧТО ЖИВОЙ ЧЕЛОВЕК НЕ ВМЕЩАЕТСЯ В ПЛОСКУЮ ГЛАМУРНО-АНТИГЛАМУРНУЮ КАРТИНКУ РЕАЛЬНОСТИ** *НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ* ❑**«НАЗОВИ СВОЕ ИМЯ ПО БУКВАМ»: ТРАГЕДИЯ ХОЛОКОСТА Я НЕ ДУМАЮ, ЧТО ФИЛЬМЫ МОГУТ ИЗМЕНИТЬ МИР. НО Я ВЕРЮ, ЧТО ИСТОРИИ СВИДЕТЕЛЕЙ КАТАСТРОФЫ СПОСОБНЫ ИЗМЕНИТЬ МНОГОЕ** *СТИВЕН СПИЛБЕРГ* ❑**РОБЕРТ ОЛТМЕН: ОДИН ИЗ ПОСЛЕДНИХ ТИТАНОВ ВЕКА КИНО ...НЕДАРОМ ЕГО НАЗЫВАЮТ САМЫМ ЕВРОПЕЙСКИМ ИЗ ВСЕХ АМЕРИКАНСКИХ РЕЖИССЕРОВ** *НИНА ЦЫРКУН* ❑**ХАМФРИ БОГАРТ: АКТЕР-МИФ ЕГО РОДИНА — ЭТО ТАЙНА, СЕКРЕТ КОТОРОЙ ОН НОСИТ В СЕБЕ** *АНДРЕЙ БУРОВ* ❑**АМСТЕРДАМ-2006: СТАРОСТЬ ИЩЕТ СЕБЕ РАВНЫХ В НАШЕЙ КУЛЬТУРЕ ПРОИЗОШЛО РАЗРУШЕНИЕ СТЕРЕОТИПА СТАРШЕГО, ОН ЛИШИЛСЯ КУЛЬТУРНОЙ ФУНКЦИИ. СТАРЫЙ ГЕРОЙ ПОКИНУЛ АКТУАЛЬНОЕ КИНО... НО СТАРОСТЬ — ЭТО БУДУЩЕЕ...** *ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ* ❑**ОЧЕНЬ ТЯЖЕЛАЯ ПРОФЕССИЯ ТАЛАНТЛИВЫЙ ДРАМАТУРГ ВСТРЕЧАЕТСЯ ГОРАЗДО РЕЖЕ, ЧЕМ ТАЛАНТЛИВЫЙ ПРОЗАИК ИЛИ ТАЛАНТЛИВЫЙ ПОЭТ** *ЭДУАРД ВОЛОДАРСКИЙ*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №2/07

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5

ЛЕОНИД ДЕСЯТНИКОВ

Шум времени и работа часовщика

Беседу ведет и комментирует Ирина Любарская

РЕПЕРТУАР

19

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Сопротивление бесполезно

«Черная книга», режиссер Паул Верхувен

23

НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ

Человеческое, слишком человеческое...

«7 кабинок», режиссер Дмитрий Месхиев

27

НИНА ЦЫРКУН

Между погодой и спортом

«Кровавый алмаз», режиссер Эдвард Звик

31

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

В поисках утраченного пространства

«Назови свое имя по буквам», режиссер Сергей Буковский

33

СТИВЕН СПИЛБЕРГ:

«Холокост допустили люди»

Интервью ведет Дмитрий Десятерик

КОММЕНТАРИИ

39

ДМИТРИЙ ЮРЬЕВ

Тупик текстократии

42

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

Крест и полумесяц

45

СЕМЕН ЭКШТУТ

«Мировая закулиса» и странности любви

ИМЕНА

51

НИНА ЦЫРКУН

Правила игры

Портрет Роберта Олтмена

59
«Он был великим человеком»
Коллеги о Роберте Олтмене

61
АНДРЕЙ БУРОВ
Кинобиография Хамфри Богарта

Р А З Б О Р Ы

71
ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ
Обломки будущего
Амстердам-2006

О П Ы Т

79
ЭДУАРД ВОЛОДАРСКИЙ
Нелюбовный треугольник
Беседу ведет Наталья Баландина

87
БОРИС АЙРАПЕТЯН
Неформат
Беседу ведет Зоя Кошелева

87
СВЕТЛАНА САРКИСЯН
Новая «Норма»
«Норма», режиссер Борис Айрапетян

M E D I A

97
ВИКА СМИРНОВА — ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
Желание по сходной цене
Реалити-шоу «Дом-2»

104
ВЕРА ЗВЕРЕВА
Реальность «Дома-2»

Ч Т Е Н И Е

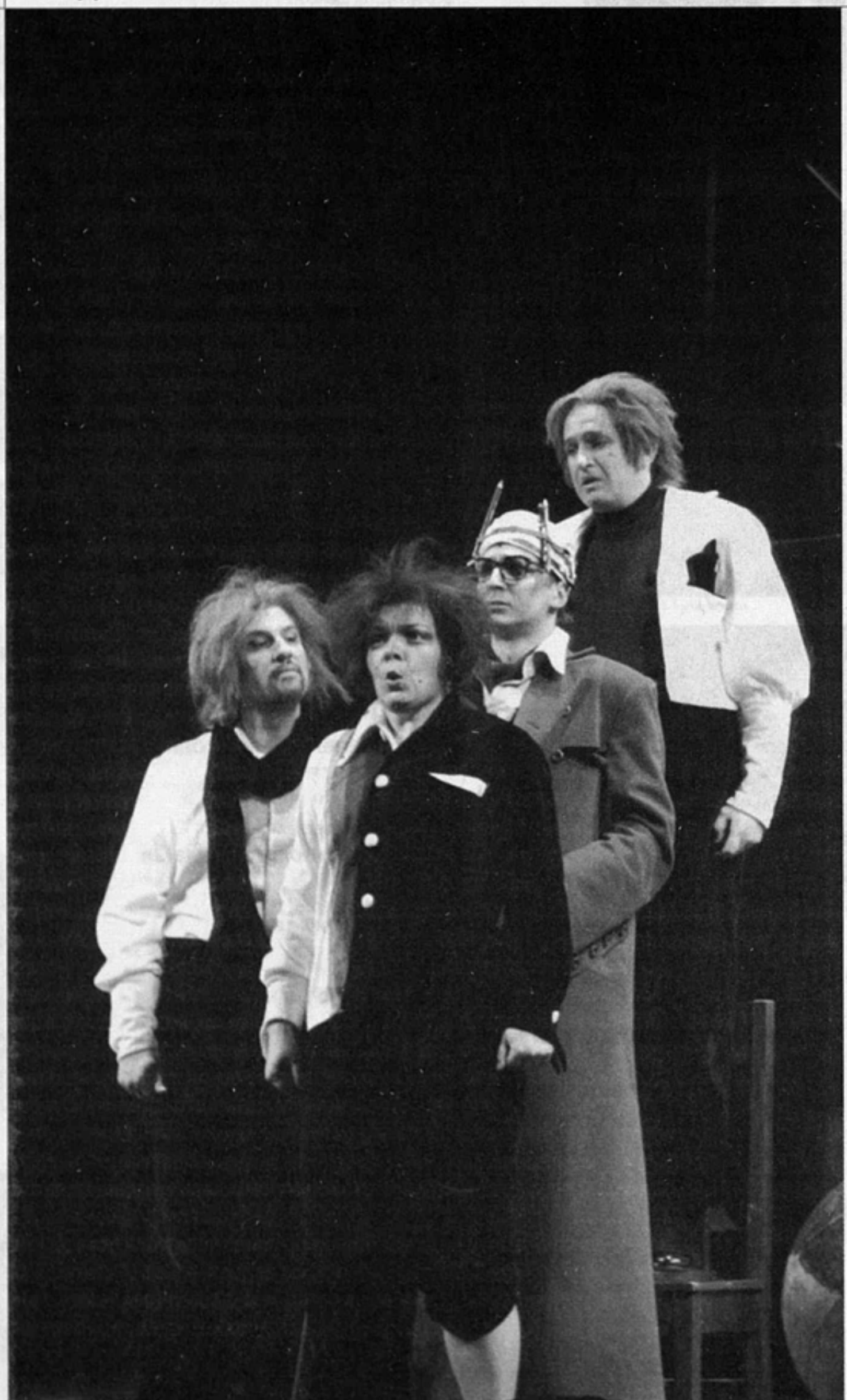
113
ОЛЕГ ПОГОДИН
Дом
Сценарий

148
ЛА Ё
Книги Хун-Тонга
Перевод с хун: АЛЕКСАНДР ГОНОРОВСКИЙ
Восточные стилизации

S U M M A R Y

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь



«Дети Розенталя». Опера Леонида Десятникова по либретто Владимира Сорокина. Большой театр

ЛЕОНИД ДЕСЯТНИКОВ

Шум времени и работа часовщика

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Беседа с известным композитором Леонидом Десятниковым могла бы появиться в другой рубрике — например, в «Опыте» или в «Именах». Однако его открытость всему, что происходит вокруг — и в театре, и в литературе, и в кино, и на телевидении, и даже в эстрадной попсе, столь далекой от интересов автора музыки «академической», «филармонической», «серьезной» (Десятников, с его органическим неприятием пафоса, наверняка взял бы в кавычки и все прочие подобные определения), — позволяет увидеть в этом тексте мимолетные, но ясные ощущения от сегодняшней реальности. «Культурной» и житейской, «высокой» и повседневной, «творческой» и человеческой. Кроме того, нам кажется, что очень важно постоянно заглядывать за пределы собственно кинематографической жизни, давно уже привычных горизонтов, выходить из своих цеховых гетто, чтобы узнать, как чувствуют происходящее лидеры других видов искусства.

Говорят, что после скандала, который устроили «Идущие вместе» вокруг оперы «Дети Розенталя», Леонида Десятникова представлять публике не надо. Однако я бы не слишком доверяла скандалу. Методом случайной выборки выяснилось, что половина друзей, пишущих о кино, не может назвать больше одного фильма с его музыкой, хотя имя им знакомо. Если называют «Москву», то напрочь не помнят «Манию Жизели» и наоборот. Между тем у Десятникова были и «Затерянный в Сибири», и «Закат», и «Серп и молот», и «Тот, кто нежнее», и «Подмосковные вечера», и «Кавказский пленник», и «Олигарх», и «Дневник его жены». Что уж тут говорить о сочинениях, написанных не для кино. Поэтому я не верю в пиар «Идущих вместе», которые ничего не прибавили к известности композитора, а только намертво закрепили за Десятниковым одних «Детей Розенталя». А он, стало быть, их отец. Что отчасти правда, но звучит крайне глупо.

Собираясь побеседовать с Леонидом для «Искусства кино», я пыталась, как всякий профан, как-то утяжелить свою позицию чирикающего воробья. И тут очень кстати моя подруга рассказала, что была на концерте Владимира Мартынова и что у этого композитора на счету есть интеллектуальный бестселлер «Конец времени композиторов». Со всем простодушием

я вцепилась в эту книжку, проглядела ее по диагонали слева направо и справа налево, сделала множество бессмысленных выписок, вроде «...конец времени композиторов можно рассматривать как начало высвобождения возможностей, изначально таящихся в музыке, но подавляемых композиторством во время господства композиторов над музыкой», и попробовала свои впечатления предъявить Десятникову. Как всякий несумрачный гений, он великодушно согласился обсудить со мной книгу, которую я не поняла, а он не читал. Отголоски этого собеседования остались в интервью, но переродились в более общее обсуждение проблемы автора и авторства, а также прихотливых путей авторской мысли, которые могут из взаимоотношений хитрики и сякухачи (о них ниже) создать настоящий музыкальный детектив.

Леонид Десятников. Я абсолютно согласен с выводом Мартынова, только... как-то спокойне́е надо к этому относиться. А то в последнее время только и слышишь: «Конец времени композиторов! Конец времени композиторов!» Но вдруг появится дитя какое-нибудь и вполне резонно спросит: «Мама, если время композиторов закончилось, то что здесь делают эти дяди?» И тети, добавим от себя. Я вспоминаю в связи с этим Человека, Ранее Известного Как Принц. Над этим много смеялись, но мне лично очень понятно жгучее желание отказаться от имени как торговой марки, сбросить с себя бремя бренда, стать никем, просто пережить чувство освобождения, отчуждения от созданного тобой предмета. И наоборот: некто, провозгласивший конец времени композиторов, Ранее Известный Как Композитор Владимир Мартынов, наверняка не один час своей жизни посвятил самоопределению, поискам, возможно, даже мучительным, собственной идентичности.

Ирина Любарская. А вы ищете собственную идентичность?

Л.Десятников. Не так интенсивно, как того требует рынок. Я считаю, что композитор, если он уцелел в новое время, должен стремиться прежде всего к совершенству, а не к самовыражению. На этом пути он будет более эффективен в достижении столь вожделенного конца времени композиторов.

И.Любарская. Совершенство — это идеал или путь к нему?

Л.Десятников. Говоря о совершенстве, я имел в виду всего лишь красоту и соразмерность пропорций. Если у произведения искусства нет этих качеств, оно меня сильно разочаровывает.

И.Любарская. XX век сильно постарался, чтобы красота и соразмерность были утрачены или искажены.

Л.Десятников. Тогда давайте мы о XX веке не будем говорить, мы его просто вычеркиваем.

И.Любарская. Давайте. Вычеркнуть нетрудно. Но мы же в нем бо́льшую часть жизни прожили.

Л.Десятников. Что ж, не повезло... Когда я пытаюсь говорить о совершенстве, я говорю о создании некоего суверенного произведения искусства, которое должно производить такое впечатление, будто оно появилось на свет без посторонней помощи, и слушая которое человек испытывает катарсис, не думая при этом, что он этим обязан какому-то там композитору. Таким образом, мы опять приходим к неавторскому искусству.

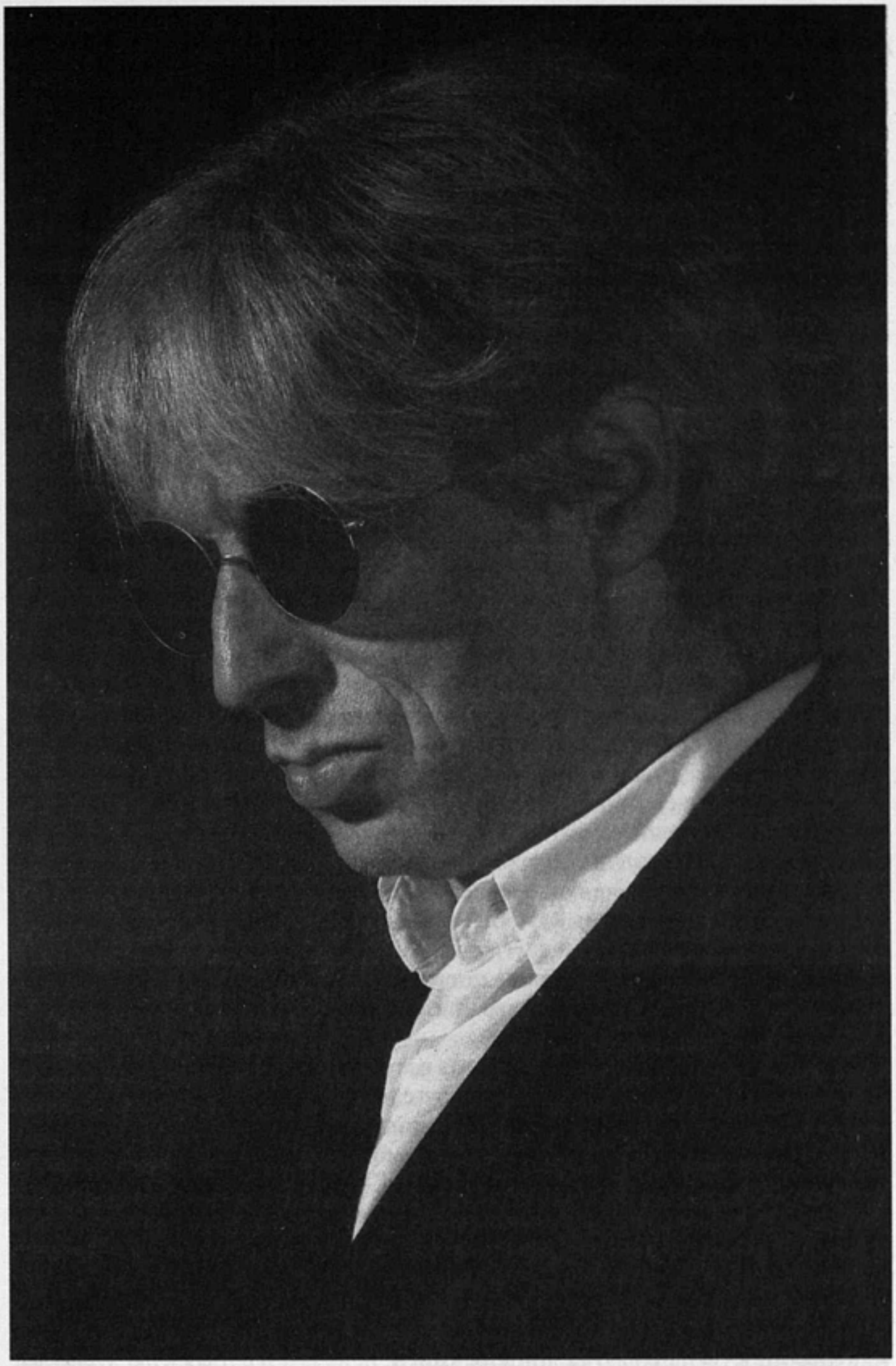
И.Любарская. Однако если мы слушаем Бетховена, то слушаем именно Бетховена. Мы никак не можем от этого избавиться.

Л.Десятников. В наше время, через двести лет после смерти Бетховена, трудно представить себе человека, слушающего его музыку и исполненного при этом какой-то личной, слюнявой, я бы сказал, благодарности к автору.

И.Любарская. Может быть, именно дисгармоничный XX век виноват, но лично я испытываю благодарность к человеку, который создал нечто столь эмоционально и интеллектуально значимое, чего сейчас практически не производится.

Л.Десятников. Но вы не можете к нему испытывать те же чувства, которые испытываете к какому-то реальному человеку во плоти и крови.

И.Любарская. Могу, конечно.



Леонид Десятников
Фото О.Зотова

Л.Десятников. Такие же, как, например, к Диме Билану, — к Бетховену?
И.Любарская. К Диме Билану я ничего не испытываю. Если вам угодно переводить стрелки с себя на популярную музыку, то, скорее, это будет группа АВВА, Стинг или Фредди Меркьюри, которые как явления, на мой взгляд, ничем не хуже Бетховена. В каких-то конкретных случаях это может быть и сам Бетховен. По-видимому, это проявление идеалистического склада сознания.
Л.Десятников. Вы думаете, например, о Бунюэле или Хичкоке как-то очень растроганно? Вам хотелось бы пожать им руку?
И.Любарская. Да, хотелось бы с ними дружить. То есть с Бетховеном, пожалуй, нет. А с Хичкоком, с британским эксцентриком, да.
Л.Десятников. Языковой барьер все равно помешал бы этому.

И.Любарская. Идеализм в этом смысле одно из лучших средств преодолевать барьеры. С другой стороны, идеализм и рождается оттого, что очень много барьеров, а довольствоваться тем, что доступно, не хочется. В результате возникает та самая мысль о том, что совершенства в реальной, синхронной жизни практически не существует. Было ли это точно так же не в XX веке, а, скажем, в XVII веке?

Л.Десятников. По каким-то позднейшим художественным реконструкциям мы догадываемся, что в эпоху Ренессанса, возможно, думали об античности примерно в таких же категориях, как вот мы сейчас с вами рассуждаем: личные чувства к Гомеру, к Фидию. Это диалог не по горизонтали сегодняшнего времени, а по вертикали, диалог с предшествующими блестящими талантами и гениями.

И.Любарская. В каком же качестве существует сегодня автор, с которым возможен такой диалог?

Л.Десятников. А звезда — это не субститут автора?

И.Любарская. Как вы завернули! Я думаю, что звезда — это мифологический герой.

Л.Десятников. Но автор тоже мифологический герой. Стравинский сказал (в эссе об Одене): «Гёте был первым интеллектуалом, на которого глазели, как на современную кинозвезду».

И.Любарская. А на Моцарта?

Л.Десятников. Наверняка. И еще: согласно тому же Стравинскому, Гендель был для своего времени коммерческим композитором, а Бах — духовным.

И.Любарская. Сейчас все наоборот: Гендель — артхаус, Бах — блокбастер.

Л.Десятников. Потому что сейчас Генделя мало кто помнит. Он артхаус в том смысле, что является продуктом для посвященных, а Бах — общедоступный продукт. Разумеется, с жирной оговоркой «как бы». Глупо на это ориентироваться. Каждый день рейтинги перестраиваются, не стоит на них обращать внимание. Нужно доверять только себе.

И.Любарская. Доверять самому себе очень трудно. Иногда этого достичь не удается ни разу за всю жизнь. Потому что тщательно выстроенная система поклонения автору, система тусовок, которые вокруг каждого автора группируются, породила невероятный снобизм, иногда совершенно на ровном месте, и он давит на человека, в эти круги не вхожего. Он может хорошо разбираться в электронике, но это никак не повышает его общественный статус и оттого не возвышает его в собственных глазах. Чем, каким органом чувств он может доверять себе, своему вкусу?

Л.Десятников. Вероятно, стоит внимать всем, так сказать, своим существом... Если вы не вполне доверяете своей подруге («вряд ли она в состоянии оценить Вагнера, если носит такие идиотские сапоги» — примерно такой ход мысли вполне разумен, с моей точки зрения), то, может, стоит почитать что-нибудь на эту тему, скажем, у Томаса Манна или ЖЖ-юзера untergeher'а, которым вы доверяете безоговорочно. Есть, наверное, какие-то окольные проверочные пути, и их не так уж мало.

И.Любарская. Я тоже шарю иногда по чужим дневникам в livejournal, однако не верю, что там спрятан эталонный метр. Томас Манн прочитан в университете и перечитан не раз. Вот вы со своим парадоксальным, блестящим умом и начитанностью, почему не пишете книги?

Л.Десятников. Спасибо, конечно, но какой там у композитора ум? У него есть только щупальца. То, до чего я дохожу своим умом, который вы аттестовали так высоко, это только мне нужно и никому больше. Пасти народы — это не мое. Я не мыслитель, не пророк. Для меня фигура ремесленника в социальной иерархии выше, чем фигура мыслителя. Я и пытаюсь быть ремесленником. У меня, пожалуй, пролетарское самосознание: починить стул, что-то сочинить для каких-то конкретных нужд, получить за это гонорар. Должно быть ощущение своей необходимости, нужности сегодня.

И.Любарская. Если мы договорились, что наступил конец времени композиторов, то откуда возьмется нужность?

Л.Десятников. Ну наступил и наступил, черт ли в нем. Вот я ежевечерне вклю-

чаю телевизор в 11 часов вечера и на канале «ТВ-3» смотрю сериал, который называется «Клиент всегда мертв». Каждая серия начинается с титров и титровой музыки, которую, к слову сказать, написал некий Томас Ньюман. Нам совершенно безразлично, кто такой Томас Ньюман, мы о нем ничего не знаем кроме того, что слышим несказанной красоты музыку в течение двух минут. И каждый вечер, вопреки всему тому, что я говорил вам несколько минут назад, я испытываю восхищение этим человеком, слыша эту дивную мелодию гобоя. И главное, я не понимаю, как это сделано, хотя слышу это из вечера в вечер.

И.Любарская. Разве вы не можете записать эту музыку?

Л.Десятников. Я могу ее переписать на магнитофон и потом как диктант по сольфеджио, расшифровать. Но там есть такие звуки, которые, в общем, не очень-то фиксируются на нотной бумаге, созданные, видимо, с помощью синтезатора, — там, на слух, смешанная партитура. То есть использованы не только традиционные инструменты, но и звуки, созданные искусственным путем. Это просто частный случай того, что я тоже испытываю благодарность композитору за то, что он мне подарил эту музыку.

И.Любарская. Но после этого вы смотрите чисто сюжетный сериал.

Л.Десятников. Я смотрю сериал, который, с моей точки зрения, просто выдающийся. А уж то, что в России никогда в течение моей жизни такой снят не будет, — это точно. Там, вообще говоря, в каждой серии — другой композитор. Ньюман написал музыку только для титров. Это у них обычная практика. В «Симпсонах», например, главную тему написал, кажется, Дэнни Элфман, соратник Тима Бёртона, а остальную музыку кто-то другой пишет. В «Клиенте...» много музыки, взятой извне, Пуччини, например, ария Калафа из «Турандот» знаменитая — это обусловлено сюжетом, но титровая тема всегда неизменна. Вот вам в конце времени композиторов частный случай бытования некоего композитора в сегодняшней системе координат. Чем же это плохо?

И.Любарская. А вас бы устроило такое существование?

Л.Десятников. Конечно, устроило бы.

И.Любарская. Теперь раскрою вам секрет: Томас Ньюман крайне успешный и, действительно, замечательный композитор, причем потомственный. Кроме прочего, он написал музыку к «Игроку» Роберта Олтмена, «Запаху женщины», «Красоте по-американски», «Проклятому пути», мультику про рыбку Немо. Это не существование, а праздник какой-то. Но работает он только в кино. Помнится, были у меня длительные отношения с композитором, Ранее Известным Как Юрий Ханин (теперь он, я слышала, именует себя Ханоном). В свое время он написал чудесную музыку к «Дням затмения» и «Спаси и сохрани» Александра Сокурова. Так вот, Ханин всегда говорил, что «служебная» киномузыка — это шаг в сторону от его личных композиторских задач, которые он сам перед собой поставил. Вас послушаешь, так выходит, вы не имеете подобных личных задач.

Л.Десятников. Да, мне не хочется ставить личные задачи, но очень нравится быть частью чего-то (разумеется, при условии, что это что-то будет чем-то значительным или, по меньшей мере, вызывающим жгучий интерес).

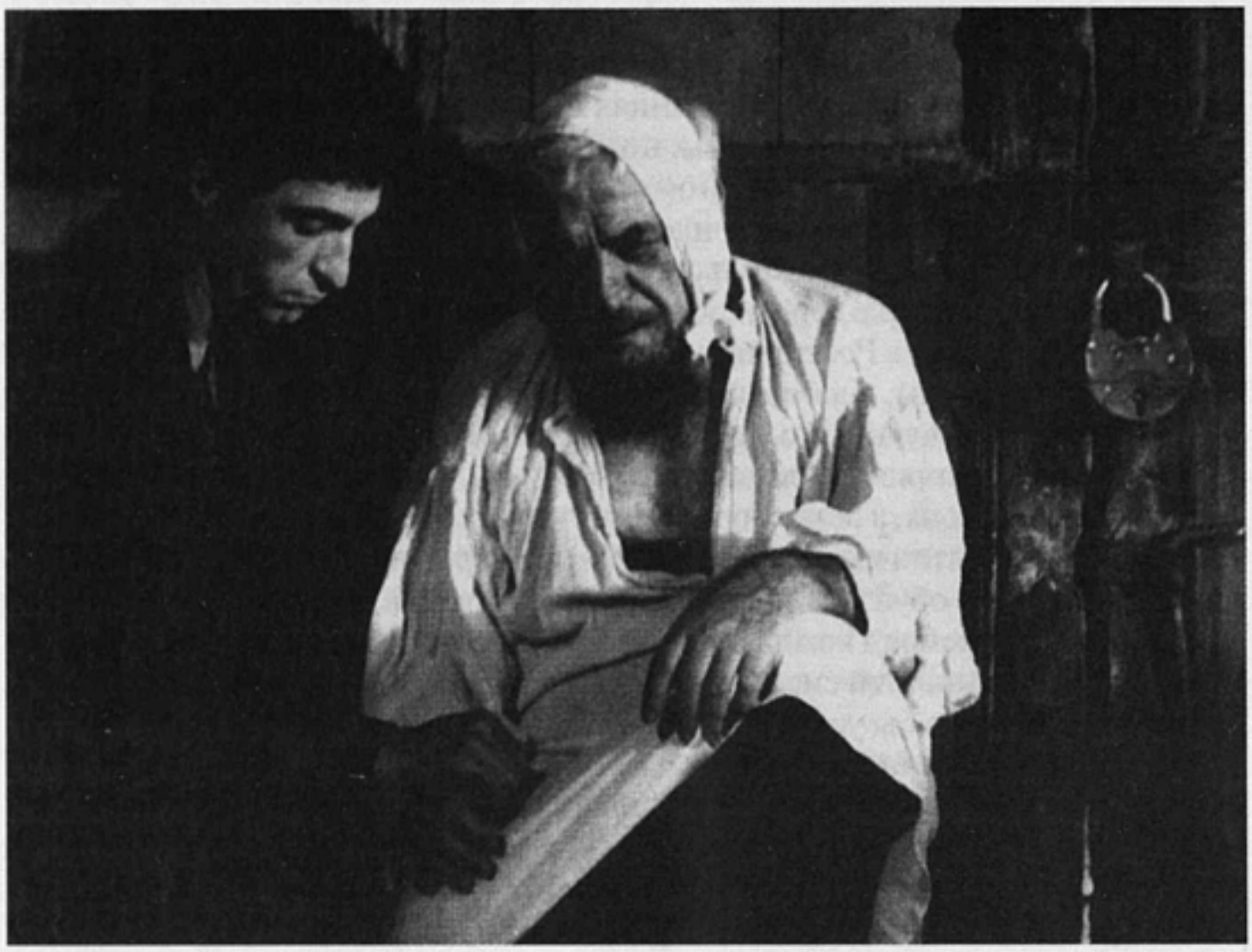
И.Любарская. А есть у вас сейчас предложения от кино?

Л.Десятников. Есть, да, но, как всегда в кино, несколько неопределенные. Сейчас опять запускается Александр Зельдович с новым сценарием Владимира Сорокина. Запуск Зельдовича — это всегда как многоступенчатая ракета. Почти одновременно стартует Алексей Учитель, с которым я два саундтрека сделал. Но дело в том, что Алексей после этого снял две картины без меня, одна была вообще без музыки — «Прогулка» (там есть только песня Нины Симоне в конце), а потом сделал кино, к которому я написал музыку, но она в фильм не вошла.

И.Любарская. Имеется в виду «Космос как предчувствие»? Проясните эту странную историю.

Л.Десятников. А там ничего странного не было, никаких подводных течений. Алексей Ефимович очень долго ждал, когда я закончу партитуру «Детей Розенталя», и после этого я должен был сразу приступить к «Космосу...». У меня бы-

ло на это месяца три, не так уж мало. Я даже начал работать, хотя после оперы был страшно изнурен. Потом внезапно очень тяжело заболела моя мама. Я поехал в Германию, где она живет, провел рядом с ней в реанимации две недели и уехал обратно в Петербург, хотя ситуация оставалась подвешенной — мама после двух операций была в коме, искусственно продлеваемой по медицинским показаниям. И все это висело на волоске довольно долго (сейчас она в порядке, слава богу). Я же писал музыку, тоже как бы находясь в коме. Мы записали саундтрек на «Ленфильме» в один из последних дней декабря 2004 года. Там уже все дедлайны были пройдены. Я Учителю доставил много хло-



«Закат», режиссер Александр Зельдович, композитор Леонид Десятников

пот, но, согласитесь, это был форс-мажор. А у него в фильме очень плотная звукошумовая партитура — ее делал Кирилл Василенко, вундеркинд, гений звукорежиссуры (он делал, в частности, «4» с Хржановским-младшим, там тоже нет композитора, кстати). Я написал музыку исключительной прозрачности, с учетом уже существующей шумовой партитуры, вплоть до того, что если музыка звучала одновременно с корабельными гудками, обладающими определенной высотой звука, то тональность музыкального эпизода не должна была диссонировать с этим гудком. И все равно оказалось, что если добавить музыку, то будет явный перебор звуковой информации. А Учитель уже потратил массу времени и денег на перезапись. И он решил от музыки отказаться.

И.Любарская. И как же это трактовать прикажете?

Л.Десятников. Ну... «Кирилл Василенко победил Леонида Десятникова неизвестным науке способом». Двадцать лет назад я бы очень переживал как любой нормальный параноик. А здесь... мы ведь с Алексеем друзья, и я понимаю, что просто сложилась такая ситуация. Я, в общем-то, сам виноват. Если бы музыка была написана до того, как они начали делать шумовое озвучание, то, думаю, и Учителю, и Василенко пришлось бы примириться с тем, что она написана специально для эпизода, что она здесь стоит как влитая, и шумовая партитура ушла бы на второй план. А так у Василенко было гораздо больше возможности для самовыражения, и он, воспользовавшись этим, создал очень изощренную звуковую среду, которая и заменила традиционную киномузыку.

И.Любарская. Что вы будете с этой музыкой делать?

Л.Десятников. Мне как-то не приходит в голову воспользоваться этой музыкой для своих нужд.

И.Любарская. Из другой своей киномузыки вы делали сочинения для концертов.
Л.Десятников. Не из всей. Но несколько раз, да, было, хотя это, скорее, исключение. Как правило, не удается выстроить самостоятельную музыкальную драматургию из киномузыки. Потому что это ведь не драматургия, а окрошка, где основной ингредиент — так называемая главная тема — сто раз повторяется в разных позах. Когда-то я пытался сделать оркестровую сюиту из музыки к фильму «Подмосковные вечера» — и не получилось, хотя внутри картины она стоит просто идеально, из моих саундтреков это самый органичный.
И.Любарская. А как же «Москва»?

«Дневник его жены», режиссер Алексей Учитель, композитор Леонид Десятников

Л.Десятников. Как оказалось, музыка к «Москве» имеет некоторую самостоятельную ценность, и я сделал из нее сюиту, исполняемую в концертных залах. Но, разумеется, там не все, что написано для фильма, только семь или восемь эпизодов. Кстати, не исключено, что музыку, написанную для «Космоса» Учитель использует где-то в другой картине, так бывает. Мне рассказывал один сценарист, что у него был случай, когда режиссер, снимавший фильм по его сценарию, первоначально подложил мою музыку из какого-то фильма Учителя, и все были поражены, как она дивно сочетается с изображением. Но использовать ее они, конечно, не могли, поэтому попросили другого композитора написать что-то в этом роде.
И.Любарская. И он написал музыку Десятникова?
Л.Десятников. Я фильм не видел, но думаю, что он справился, это хороший композитор.
И.Любарская. Извините, но вот такой подход точно убивает авторскую идею и лишает смысла подпись под произведением. Это работа не для композитора, а для «негра», обслуживающего «станок».
Л.Десятников. Да уж, и композитор, и поэт, и художник ушли куда-то в тень, за кулисы. Если хочешь работать, надо обслуживать. В этом смысле индустрия серьезной музыки и шоу-бизнес структурируются примерно одинаково. На вершине этого новейшего Gesamtkunstwerk'а находятся звезды, конечно. Собственно, в кинематографе этот принцип — звезды как вершина айсберга — нашел наивысшее воплощение. Но и они тоже теряют свою идентичность. Считается, что большая часть публики отождествляет звезд с персонажами. Наиболее известным реципиентом такого типа являлся Леонид Ильич Брежнев, которо-

му очень понравился фильм «Семнадцать мгновений весны», и он решил наградить Штирлица, радистку Кэт и еще кого-то там, потому что воспринимал персонажей как живых людей. Об этом есть в воспоминаниях Микаэла Таривердиева. А сам Таривердиев, несмотря на сверхпопулярную музыку к этому фильму, не был выдвинут на Государственную премию, потому что он «всего лишь» автор, у которого не было наглядного воплощения на экране.

И.Любарская. Может, правильно, что в Интернете автор превратился в «афтара». С другой стороны, актеры и исполнители были всегда — они инструмент для творца. Только в гомеровские времена выходил слепец с гуслями и лично доносил свое творчество до масс. Теперь у автора для собственной презентации есть целый спектр средств — от людей разных профессий до достижений, прости господи, научно-технического прогресса. Разве может убить автора расширение его возможностей?

Л.Десятников. Конечно, может! Эти новые технологии так опережают человеческие возможности, что автор попросту парализован, у него слишком большой выбор. А как же «отсечь все лишнее», если этого лишнего так много?

И.Любарская. Но Томас Ньюман справился ведь с этой проблемой.

Л.Десятников. Справился, да. Но это исключение. Подавляющее большинство так называемых авторов не справляются. Особенно это в кино слышно, в ситкомах, где чаще всего новенький сверкающий хромированный синтезатор низведен до уровня простой шарманки, а музыка является довольно жалкой имитацией игры на акустических инструментах. В поп-музыке дела обстоят несколько лучше: там все-таки у автора больше ответственности, есть жесткие схемы, есть формат, который, к счастью, ограничивает полет свободной фантазии.

И.Любарская. Подождите, а какая-нибудь додекафония не является форматом?

Л.Десятников. Какой скачок мысли! Нет, сейчас уже не является форматом. Во всяком случае, эта музыка сейчас воспринимается как чередование красочных тембровых пятен, а не так, как этого хотели Шёнберг или Веберн — *интонационно*, — ухо притупилось. Мы радикально оторвались от того, что было сто лет назад, и летим в совершенно другую сторону. Мы являемся свидетелями какого-то очень качественного изменения в культуре. Более существенного, чем, скажем, разница между 1900 годом и 1800-м. По крайней мере, так нам кажется. Хотя это, может быть, заблуждение и самообман, которому каждое поколение подвержено.

И.Любарская. Мы можем это только чувствовать, но, сформулировав свои ощущения, обязательно сами же поймаем себя на домыслах. Точно можно сказать, что радикально и качественно изменилась одна вещь: любой продукт, будь то шедевр или фигня, сегодня можно доставить в любую точку мира. Может, только на станцию в Антарктиде нельзя доставить. Да и туда наверняка можно, учитывая рождественское путешествие главных чекистов на Южный полюс. И в космос можно доставить, и даже туземным племенам в Африке, у которых нет электричества. То есть аудитория по отношению к творению увеличивается несоразмерно и несообразно, поэтому она рассеивается, аннигилируется. Вы же понятия не имеете, кто и как в данный момент слушает диск с вашей музыкой. То есть при таком безличном потреблении продуктов творчества наступает конец времени зрителей и слушателей.

Л.Десятников. Если аудитория рассеивается, то и автор распыляется в пространстве.

И.Любарская. Значит, кинематограф — самое неавторское искусство.

Л.Десятников. Самое неавторское искусство — это телевидение, конечно.

И.Любарская. С одной поправкой: это не искусство. Вы регулярно смотрите телевизор?

Л.Десятников. Да, сериал «Клиент всегда мертв», как я уже говорил. Еще занимаюсь переключением каналов. Это означает «смотреть телевизор»?

И.Любарская. Конечно. Именно забавы с пультом ДУ и означают в данном случае «смотреть».

Л.Десятников. Иногда мне нужно, чтобы заснуть, посмотреть телевизор.

Не знаю, насколько это осмысленное смотрение, но, наверное, для меня это — как аквариум, некая мелькающая картинка.

И.Любарская. Но за каждой мелькающей картинкой есть информация, которая складывается в непрерывный поток. Нужна она вам или не нужна, но вы ее получаете.

Л.Десятников. Получаю. Но это всегда, по сути, одно и то же. Новостей ведь никаких нет. Это физиологическое развлечение, а не информация. Это имитация движения.

И.Любарская. А не отдает ли это суждение ленивым снобизмом?

Л.Десятников. Любое суждение относительно телевидения будет являться снобизмом, потому что телевидение рассчитано только на так называемого простого человека, которого нет в природе. Потому что любой реальный человек сложнее, чем этот среднестатистический телезритель.

И.Любарская. Кто знает, на простого или сложного человека рассчитаны сообщения вроде: «Сегодня утром в таком-то часу состоялась казнь Саддама Хусейна». Такого типа информация вас каким-то образом эмоционально задевает?

Л.Десятников. Конечно, задевает. Но пример с Саддамом Хусейном не очень удачен. Мне кажется, здесь крайне важен был именно контекст радостной предновогодней горячки. Включив «Евроньюс» 31 декабря, я увидел, что фраза «Саддам Хусейн казнен» бегущей строкой опоясывает экран (как опоясывающий лишай), повторяясь на всех языках. Это был некий орнамент, дизайн, декор, доминирующий над голой информацией, орнамент, надо сказать, довольно отвратительный. А в первые минуты Нового года во время праздничной передачи вдруг тоже появилась бегущая строка, где было написано: «Важная новость! Только что было подписано соглашение между Россией и Белоруссией о поставках газа». Очень многие решили, что это элемент новогоднего дебильного телепостмодернизма. Жаль, что они ошиблись, не правда ли? Подобные сюжеты побуждают к вялой интеллектуальной деятельности, но они на ТВ, увы, довольно редки.

И.Любарская. А этот шум времени может каким-то образом откликнуться в вашей текущей работе?

Л.Десятников. Вероятно, но я об этом ничего не знаю. Хотя я и композитор до мозга костей, но не могу быть композитором круглосуточно. А сейчас я буду противоречить сам себе: в то же время подпитку дает абсолютно все. Я слышу все, что звучит, и это наверняка откладывается где-то в подсознании. Много лет назад я мучился, сочиняя «Свинцовое эхо», и вдруг в сотый раз услышал по ТВ группу «Лайбах» (это была музыкальная заставка к программе Сергея Шолохова «Тихий дом»). Там был басовый ход, который подсказал мне выход из тупика. Хотя в моем сочинении от «Лайбаха» не осталось никаких следов. Когда приходит правильное решение, оно всегда оказывается настолько простым, что просто не понимаешь, как ты не мог додуматься до этого раньше. Что же касается *шума* времени... Недавно меня одна журналистка спросила, по нраву ли мне музыка, которая звучит в ресторанах, в маршрутках. Я всегда дико завожусь на эту тему. Потому что звуковая среда, в которой мы постоянно находимся, — это ужасное насилие, тем более ужасное, что большинство людей даже не осознают, до какой степени жестко их насилуют. Мне сказали, что в кафе это делается специально: если не будет музыки, то люди будут больше общаться и меньше есть и пить.

И.Любарская. Это звучит приговором музыке как таковой. Все-таки книги хороши, в частности еще и тем, что их можно избежать: не купил — не прочел...

Л.Десятников. Ну, не скажите. Бывает и так: вроде бы все понимаешь про рекламу, а рука тянется, и вдруг покупаешь книгу «Духless» за свои собственные деньги. Потом опять собираешься в комок, думаешь: «Не дай бог еще раз», и... опять слабину даешь.

И.Любарская. С творчеством Владимира Сорокина вы познакомились, «дав слабину» или в связи с совместной работой?

Л.Десятников. Тут ни о какой слабине не может быть и речи. Я довольно давно знаком с его книгами, с того момента, когда они начали выходить в Рос-

сии. Сборник рассказов «Первый субботник» по-прежнему остается одной из моих любимых книжек. Конечно, с тех пор Сорокин очень сильно изменился, очень респектабилизировался, что ли, как писатель. Внешне-то он всегда выглядел очень благообразно.

И.Любарская. А вам больше нравится его новая «благопристойная» манера или прежняя?

Л.Десятников. Трудно ответить на этот вопрос... Знаете, в одном из недавних интервью Андрей Монастырский, отвечая на вопрос об отношении к сегодняшней культурной ситуации, делает существенную оговорку: он не может быть объективным, так как плохо себя чувствует и подозревает, что его оценки будут напрямую связаны с его психосоматическим состоянием. Я вообще-то тоже не в очень хорошей форме, болит голова и все такое...

И.Любарская. Раз речь зашла о психосоматике, то перестрою свой вопрос. Бог с ним, что вас питает. Скажите, что вас лечит?

Л.Десятников. Прислушиваюсь к себе, своему организму, если позволите. Возвращаюсь к нереализованным идеям двадцатилетней давности. Вот завтра[1] у меня будет премьера на фестивале «Возвращение»: десятиминутная пьеса, называемая «Возвращение» и устроенная в форме вариаций. Тема, однако, появляется только в конце; тема заимствованная.

И.Любарская. У кого брали?

Л.Десятников. Так в этом собственно и сюрприз — «Угадай мелодию», посвящается музыкальным критикам. Это простые вариации, всегда отчетливо слышна мелодия, но в каждой последующей вариации чуть-чуть изменяется музыкальная манера: только что слышалась русская протяжная песня, ан вдруг какой-то «Мендельсон» появляется... Все это не очень понятно, пока наконец не настает черед темы: она звучит в записи и... все окончательно запутывается. Мелодия почти та же, что и в вариациях, но назвать ее «мелодией» было бы неправильно, потому что в той системе координат, откуда извлечен первоисточник, не существовало никаких мелодий (Стравинский сказал бы «контур»). Это японская древняя церемониальная музыка гагаку, которая исполняется, естественно, на традиционных инструментах. Самый звучный называется хитирики, что-то вроде нашего гобоя (хотя переводчик Сэй Сёнагон определяет его как «бамбуковая флейта»), но несравненно громче, его гиперсексуальный тембр сильно будоражил сердца утонченных придворных дам (об этом чудесно написано в «Записках у изголовья»). Музыка гагаку нетемперированная и европейским нетренированным ухом воспринимается как фальшивая. И моя пьеса констатирует невозможность соединить обе традиции. То есть ноты те же самые, а «музыки» — разные. Нечто неуловимое, не фиксируемое нотами...

И.Любарская. Как возникла идея использовать для своих целей именно эту музыку?

Л.Десятников. Это формально началось с одного телефонного звонка. Мы говорили с Ликой Кремер, она замужем за превосходным музыкантом, гобоистом Алексеем Огринчуком. Он живет в Амстердаме, работает в оркестре. Проблемы гобоиста такого таланта и масштаба связаны с тем, что очень мало сольного репертуара. Лика мне говорит с неподдельной тревогой: «Леша уже все переиграл, так ограничен репертуар гобоя. Что же делать?» Я ей отвечаю: «Да уж, ему нужно из кожи вон вылезти, чтобы дотянуться до своего прославленного тестя. Ты-то вряд ли знаешь, ты не музыкант, но он-то, наверное, знает, что такое гагаку. Если он закажет кому-то аранжировку, то это будет ошеломляющее впечатление производить на концертах. Представь себе, сперва Бах какой-нибудь, а потом внезапно транскрипция гагаку — это будет звучать, как самый радикальный авангард». Так и не знаю, купила ли она эти записи и слушал ли Алексей когда-нибудь гагаку. А я купил себе под впечатлением этого разговора диск гагаку, так как я наслаждался этой музыкой последний раз очень давно, еще в 70-е годы на виниле. И из совета, который пропал втуне, родилось мое сочинение, потому что по условиям фестивального заказа я должен

[1] Беседа проходила в январе. — *И.Л.*

был написать камерную пьесу, в которой участвовали бы скрипка обязательно (это Роман Минц) и гобой (Дмитрий Булгаков, соустроитель фестиваля «Возвращение»). Тут я вспомнил о хитрики и придумал состав исполнителей, отдаленно напоминающий по звучанию музыку гагаку... Ну очень отдаленно! Все это, в конце концов, так мелко — вся эта европейская «интэллектуальная» камерная музыка — рядом с величием гагаку.

И.Любарская. Насколько я понимаю, это первое сочинение после довольно долгого перерыва. Почему после «Детей Розенталя» вы замолчали?

Л.Десятников. Знаете, после «Детей Розенталя» — только не смейтесь — у меня было ощущение, что моя миссия закончена. Это совпало также с моим пятидесятилетием. Я ничего не мог делать в течение года. Я начинал одну историю (это был заказ Гамбургской филармонии к юбилею Шостаковича), потом понимал, что не получается, придумывал другую — тоже не пошло... Хотя на уровне концепта все было достаточно интересно придумано: если бы я рассказал, вы бы просто зааплодировали.

И.Любарская. Давайте, очень хочется зааплодировать. Ненаписанная музыка в пересказе автора.

Л.Десятников. У меня вообще сложные отношения с музыкой Шостаковича, а уж весь этот шухер вокруг его юбилея... Короче говоря, первый замысел был связан с историей Эльмиры Назировой. Эта женщина (я надеюсь, она в порядке, дай ей бог здоровья, она уже в преклонном возрасте) живет сейчас в Израиле. Я с ней однажды говорил по телефону и получил ее устное разрешение на эту работу. Дело в том, что в третьей части Десятой симфонии Шостаковича есть загадочная тема из пяти звуков, которая несколько раз — больше десяти! — повторяется в неизменном виде, причем ее всегда играют валторны. Некоторые умные музыковеды пришли к выводу, что это, должно быть, тема-монограмма, в которой зашифровано какое-то имя или название. А самые проницательные даже связывали эту тему с «Песней о Земле» Малера, что, как впоследствии выяснилось, было совершенно справедливо. И вдруг где-то в первой половине 1990-х годов Эльмира Назирова дает интервью, в котором утверждает, что эта тема — монограмма ее имени, и рассказывает историю своего знакомства с Дмитрием Дмитриевичем. У них был роман, скорее всего платонический, она об этом довольно целомудренно говорит. Она была вундеркиндом (у них с Шостаковичем была большая разница в возрасте), жила в Баку, потом занялась сочинением музыки, переехала в Москву и несколько лет провела в столице. И Дмитрий Дмитриевич в течение какого-то времени был очень ею увлечен. Они переписывались, сохранилось несколько десятков писем, которые она впоследствии передала Максиму Шостаковичу. Они не опубликованы — вероятно, это письма достаточно интимные. Я попросил поэта Елену Фанайлову сделать на основании этого интервью поэтический текст. Мне хотелось написать монолог от первого лица для голоса и оркестра, в котором реальная Эльмира Назирова переставала быть Эльмирой Назировой и становилась условной лирической героиней музыкального произведения. Конечно, должно было найтись место и для темы-монограммы.

Но что-то не заладилось, вторглась некая информация, которая перечеркивала замысел. Таким образом, я потратил на это несколько месяцев вхолостую.

Потом была другая идея — использовать знаменитую тему из Седьмой симфонии Шостаковича, так называемую тему фашистского нашествия. Но использовать только последовательность звуков, как додекафонную серию, выхолостить закрепленный за ней образ и сочинить некую пастораль, идиллию... Вопрос, оставшийся без ответа: насколько прочно связаны в непрограммной музыке звуковая, так сказать, наличность и приписываемое ей (не важно кем — автором или сочинителем аннотаций к филармонической программке) «содержание»? Ведь с самой «темой нашествия» тоже не все окончательно ясно: высказывались соображения, что она была сочинена задолго до начала Великой Отечественной войны и что Шостакович связывал эту музыку со сталинской государственной машиной и т.д. Но это все равно, как говорил один музыковед, «зловещие силы зла». Вы, вероятно, не знаете,

что эту тему Барток процитировал в своем Концерте для оркестра, сочинении намного более изысканном и изощренном, чем Седьмая симфония. Впрочем, и у Шостаковича, и у Бартока общий источник — легаровская «Веселая вдова». Видите, как все непросто? В общем, и на этот раз ничего у меня не получилось: чувствовал какую-то фальшь, не смог найти ответ на простой, в сущности, вопрос: «Зачем все это нужно?» Ну не для денег, правда же?

И.Любарская. Как вам сказать... Все мы многое делаем, чтобы заработать деньги. И вам они точно так же нужны, как и прочим людям. Но придумывать, как расшифровать пять нот и при этом ввести туда интервью загадочной незнакомки, — это все равно что прыгнуть на пять метров без шеста. Смею предположить, для вас этот заказ являлся не просто работой, но и знаком престижа. Большой западный заказ, не связанный с прикладной музыкой, что это — спорт, матчи высшей лиги?

Л.Десятников. Ах, Ира, это *сейчас* уже совершенно не имеет значения, западный заказ или юго-западный, большой, небольшой... Просто оказалось не мое и не по мне. В общем, посмотрел в паспорт и увидел, сколько мне лет. Мигрени замучили, проклятые. И я не стал прыгать без шеста, а пошел лечиться.

И.Любарская. То есть вас настиг самый натуральный творческий кризис.

Л.Десятников. Видимо, он. Так глупо... И это произошло после «Детей Розенталя», которые по всем признакам стали венцом и пиком моей карьеры, хотя это не самая лучшая моя работа.

И.Любарская. Насчет пиков — вам лучше знать. А что вам дал даже не сам факт создания этой оперы, а сопутствующий постановке шум времени?

Л.Десятников. Шум времени, он же сон разума, пожрал саму суть этой вещи. Да, я чувствовал себя прекрасно, когда вихри враждебные веяли над нами, адреналин бурлил в крови и т.п. Но когда вихри развеялись, я ощутил пустоту и разочарование, вполне предсказуемые.

И.Любарская. Разочарование не результатом, а всем, что сопутствует тому, как ваша работа превращается в публичное действо, в продукт потребления?

Л.Десятников. Да, я ведь всегда полагал, что имею дело с тонкими интимными материями. Мне и в кино нравится работать потому, что там остаешься за кадром, осторожно дергаешь за ниточки, заставляя зрителя пустить слезу. И вдруг тебе, вуайеристу, предлагают стать эксгибиционистом. Это не менее травматично, чем сменить пол. Хотя по прошествии времени все нормально: спектакль прошел уже пятнадцать раз, включая два спектакля в Петербурге, — совсем неплохо для современной оперы и гораздо больше того, что я ожидал; это ведь не мюзикл, который обязан идти несколько лет с аншлагами. В июле опера будет показана в Финляндии на фестивале в Савонлинне. Давно планируется записать и выпустить «Детей Розенталя» на DVD, но это как-то затормозилось пока.

И.Любарская. Вам не кажется, что такой проект был бы для вас выгодней, если бы он был западным? Я вспоминаю историю оперы Шнитке «Жизнь с идиотом» — по-моему, это самое близкое сопоставление. Если бы она ставилась в Большом театре, то подняли бы наверняка дикий крик.

Л.Десятников. «Жизнь с идиотом» вообще-то после Амстердама ставили в Новосибирске, и все обошлось без лишнего шума.

И.Любарская. Ну, во-первых, Новосибирск не Москва. А во-вторых, это было после того, как Запад неким образом придал легитимность самой вещи.

Л.Десятников. То, о чем вы говорите, косвенно подтверждает предположение, что история с «Детьми Розенталя» была непосредственно инспирирована ведомством Суркова. Но удар, конечно, шел по писателю Сорокину, а композитору Десятникову достался рикошет.

И.Любарская. Проблема исполнения для вас существенна?

Л.Десятников. От музыкантов очень многое зависит. Похоже, будто я, как ребенок, с нетерпением пытаюсь раскрыть руками бутон цветка, а он не раскрывается. Может, у меня просто нет такой уверенности в себе, как у моих коллег. Но я знаю, как композитор зависит от исполнителей, как много, скажем, от Гидона Кремера зависит и какие он издает неповторимые звуки, которые в нотах не зафиксированы. Я знаю, как много от пианиста Алексея Гориболя за-

висит, как он зажигает все вокруг. Причем не на словах и не через ноты — это каким-то другим способом зажигается. Если музыканты кровно в исполняемой музыке не заинтересованы, то ничего не получится.

И.Любарская. Когда вы пишете заказное сочинение для незнакомых людей, зажигать их приходится вам самому?

Л.Десятников. Конечно, В Большом премьера «Детей Розенталя» была в конце марта 2005 года, но я уже с 10 февраля сидел в театре на оркестровых репетициях, на репетициях Някрошюса с певцами. Ну я, конечно, всех от мала до велика пытался обольстить, включая артистов хора, и весьма успешно. Если они меня полюбят, просто в буфете пия кофий со мной, то они сделают simply the best, потому что я им заранее выразил свое полное доверие и любовь.

И.Любарская. Наверное, творчество и является гипертрофированной потребностью в любви.

Л.Десятников. Конечно, является. Я не хочу высокопарно изъясняться, но должно быть ощущение, что все мы делаем, во-первых, общее дело (извините за советскую лексику), а во-вторых, дело это крайне важное. Вот, возвращаясь к «Возвращению»: сидят шесть человек, они все прекрасные музыканты и все солисты, а им надо играть музыку, которая им, в общем-то, не дает возможности для бенефиса или для выходной арии — они работают на общую идею. Что им гагаку?

И.Любарская. Ну гобоисту гагаку, как вы уже сказали, может дать выход из тупика. Там же есть гобоист?

Л.Десятников. Да, но в этом сочинении он нечаянно (по моей вине, конечно) оказался в тени кларнетиста, который его перешибает. В гагаку есть очень громкий хитирики и есть флейта сякухачи, которая играет обычно либо в унисон с хитирики, либо на октаву выше. Но ее голос гораздо слабее — такой отсвет вдали, где-то «над». Но она бледновата. И когда мы все это дело повернули на европейско-русскую стезю, то я флейтой решил не пользоваться по ряду технических причин и заменил ее кларнетом, а кларнет просто мощнее звучит, чем гобой. Поэтому гобоист оказался тоже в подчинении неизвестно у кого.

И.Любарская. Возможно для вас написать музыку без заказа?

Л.Десятников. Сейчас уже нет. Для этого должна сложиться такая ситуация, чтобы мне не нужно было зарабатывать деньги, тогда бы я мог дать ответ на этот вопрос. Поскольку сочинение музыки является источником моего существования, а работаю я очень медленно... Сложно себе представить такую ситуацию.

И.Любарская. Обожаю фильмы про композиторов, где ходят по экрану одержимые люди, которых просто пучит какими-то мелодиями...

Л.Десятников. А пучит их между одним письмом к издателю и другим письмом к издателю. Но это просто не попадает в кадр.

И.Любарская. И сколько вы можете просидеть, не работая?

Л.Десятников. В смысле денег?

И.Любарская. Нет, просто не работая.

Л.Десятников. Я все время работаю. Могу уехать на неделю. И всё.

И.Любарская. Вы по-прежнему проводите свой досуг за пасьянсом?

Л.Десятников. Нет, я все пасьянсы удалил из компьютера, потом восстановил, потом опять удалил, и так раза четыре. Для досуга читаю в компьютере какие-то газеты никчемные, блоги, френдленты. И английским больше не занимаюсь, разве что веду деловую переписку. Жизнь постепенно становится менее насыщенной.

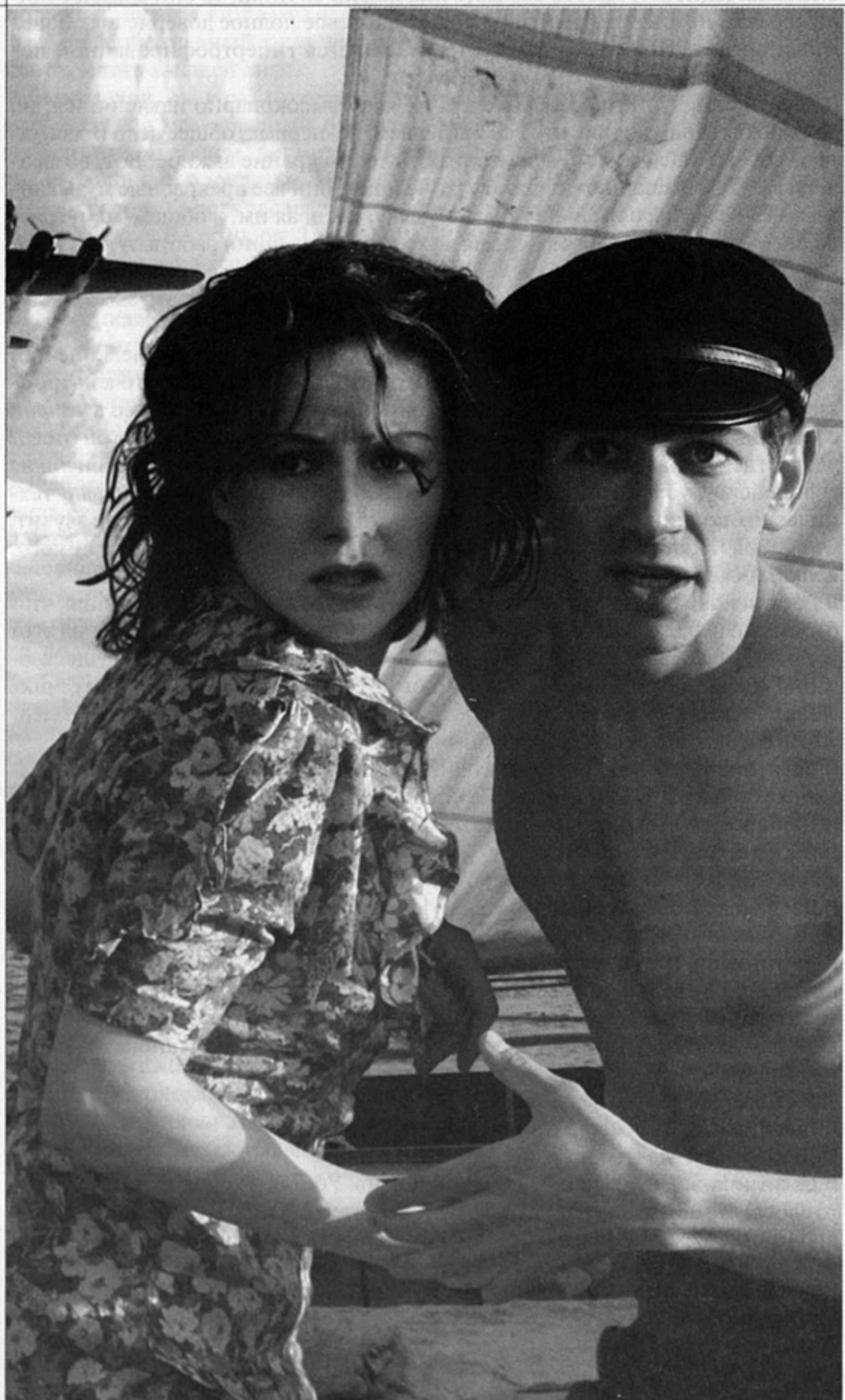
И.Любарская. А есть желания?

Л.Десятников. Вы имеете в виду амбиции или мечты?

И.Любарская. Мечты, конечно.

Л.Десятников. Нет, мне нравится моя жизнь. Убогая в хорошем смысле этого слова. Доминанта — работа, хотя все это потеряло какой-то высший смысл, стало более механистичным. Но меня и работа как таковая устраивает. Это как работа часовщика.

Р Е П Е Р Т У А Р



«Черная книга», режиссер Паул Верхувен

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Сопротивление бесполезно

Еврейскую девушку Рахель Штайн (Карис ван Хаутен) в оккупированной немцами Голландии приютили добрые, но туповатые фермеры-антисемиты. Беглая кабаретная певичка с легким нравом и легкомысленным поведением нисколько не тяготится угрюмостью спасителей и их ненавязчивыми попытками привить ей суровую протестантскую обрядность, минуя обряд крещения. Она послушно складывает в молитве руки над тарелкой с кашей и, жуя, выслушивает сентенцию о том, что лучше бы евреи в свое время приняли Христа — тогда, мол, проблем у всех собравшихся было бы на одну меньше. Проблема в данном случае в том, что еврейская девчонка никак не хочет отсидеться тихо-мирно на чердаке. Ее не удержать никакой опасностью. Сидя на берегу, загорая и подпевая английской песенке с патефонной пластинки, Рахель демонстрирует точеные ножки и строит глазки всем без разбора. Война и геноцид явно не кажутся ей поводом для печали. Видимо, за этот радостный и бесстрашный фатализм, не имеющий в самом деле никакого отношения ни к национальности, ни к вероисповеданию, судьба делает для Рахели такие удивительные поблажки, какие встречаются только в кино.

Случайная бомба уничтожает ее убежище вместе с хозяевами, фашисты, обнаружив на пожарище документы еврейки, начинают разыс-

«Черная книга» *(Zwartboek)*
Авторы сценария **Герард Сутеман, Паул Верхувен**
Режиссер **Паул Верхувен**
Оператор **Карл Вальтер Линденлауб**
Художник **Вилберт Ван Дорп**
Композитор **Анне Дадли**
В ролях: Карис ван Хаутен, Себастьян Кох, Том Хоффман, Вальдемар Кобус, Дерек де Линт, Халина Рейн
Fu Works, Hector BV, Motel Films, Clockwork Pictures, Egoli Tossell Film AG, AVRO Television, Studio Babelsberg
Нидерланды — Бельгия — Великобритания — Германия
2006

кивать беглянку. Но она, вопреки суровой правде жизни, феерическим образом избегает уготованной ей участи, превращая любое серьезное и даже трагическое событие в авантюру и балаган. Сначала Рахель уходит от верной гибели, когда баржа с пытающимися выбраться из Голландии евреями попадает в засаду фашистов-мародеров, которые явно не в первый раз собирают с трупов богатую дань из мешочков с бриллиантами, ожерелий-часиков и просто весового золота. Едва не убитая вместе со всеми, дрожа в холодной осенней воде, Рахель видит, как гибнут все ее родные, друзья и жених, но не совершает ни одного неверного движения, чтобы не попасться убийцам. Потом услужливая судьба сводит ее с благородными подпольщиками, которые, не жалея средств и изобретательности, в гробу с дырочками для воздуха доставляют прекрасную еврейку в Гаагу, имея на нее вполне определенные виды. Нет, не те, о которых можно подумать, глядя в невинно-развратные глаза Рахели и на ее выдающуюся во всех смыслах грудь. Она должна перекраситься в блондинку-арийку и втереться в доверие начальнику местного гестапо, гауптштурмфюреру СС Мюнце (Себастьян Кох), слегка обрюзгшего мачо, по-детски коллекционирующего марки. Пока перекись водорода делает свое белое дело, вытравляя вместе с волосами и кожу (Рахель предусмотрительно красит волосы не только на голове, но и на лобке, повизгивая от жжения), судьба снова делает кульбит — и вот уже вместо готовой к закланию кудрявой овечки мы имеем жаждущую приключений Мату Хари с новым аусвайсом на имя Эллис де Врис, с внешностью Джин Харлоу и с характером героини фасбиндеровской «Лили Марлен» в анамнезе. «Я пересплю с ним, но только для блага родины», — с молодогвардейским задором заявляет она обретенным товарищам по оружию и отправляется на встречу со своей будущей любовью.

Да и здесь некого больше любить. Вопреки своим нашивкам на мундире Мюнце, похоже, единственный приличный человек на всю Гаагу, либерал по натуре и противник бессмысленных жертв. Кажется, что фатальные обстоятельства оторвали этот воплощенный позитив от альбома с марками именно для того, чтобы доказать: не надо всех фашистов одной краской мазать. Для контраста ему дан в пару свинорылый и подлый офицер рангом пониже (Вальдемар Кобус) — тот самый, кто глумливо расстреливал родителей Рахели на барже. Так что бойкой любовнице-секретарше, которая обшаривает ящики стола своего патрона, ставит жучки в его кабинете, ублажает его в постели и составляет ему компанию на нацистских вечеринках, где поет марлендитриховскую песенку про Лолу и пианолу, жаловаться нечего. Ее девиз: бери от жизни всё. И она не выглядит затравленной обстоятельствами жертвой, которая вынуждена скрывать свою подлинную натуру. Рахель-Эллис с видимым удовольствием играет в чужую среди своих и свою среди чужих, не догадываясь, что некоторые из ее соратников по Сопротивлению заняты тем же самым, с одинаковой выгодой предавая и партизан, и евреев, и нацистов в зависимости от конъюнктуры рынка.

Несмотря на очевидную бутафорию и не слишком сложную фабульную схему этой всеобщей игры в казаки-разбойники, Верхувену удается очень долго держать зрителя в напряженном неведении. Как бы ни были нелепы подозрения в двурушничестве Рахели, как бы ни были бессмысленны вылазки партизан, как бы ни хотелось заржать в голос над их малоэффективными, но эффектными перестрелками, а все же таинственного предателя вычислить трудно, пока сам автор нам его не предъявит и не обрушит на него праведный гнев героини. Тогда-то и раскрывается суть названия фильма. «Черная книга» — это всего лишь записная книжка сотрудничавшего с фашистами нотариуса, который всю войну продолжал великодушно заботиться о богатых евреях, направляя их с надеждами и сбережениями из оккупированной Голландии в последний путь, заканчивавшийся расстрелом и ограблением.

«Черную книгу» Верхувен задумал еще тридцать лет назад вместе со своим соавтором по сценарию «Солдаты королевы» Герардом Сутеманом. Но история немецкой еврейки, красотки из варьете, которая оказалась во время

второй мировой войны в Голландии, потеряла всех родных, стала участницей Сопротивления и «нацистской подстилкой», пережила издевательства в лагере для коллаборационистов и вышла сухой из воды, никак не хотела вписываться в мужские игры «Солдат» и общественный климат Голландии 70-х, когда люди слишком нервно реагировали даже на костюмированных киношных нацистов, разгуливающих по улицам. Верхувен пытался найти деньги на этот проект вплоть до отъезда в Голливуд, где он стал автором «Робокопа», «Вспомнить всё», «Основного инстинкта», «Шоугёрлз», «Звездного десанта» и «Невидимки». Понадобились еще и испытание пятилетней схимой, последовавшей за оглушительным провалом «Невидимки», и искушение вторым «Основным инстинктом», на который он чуть было не подписал контракт, чтобы, вернувшись к давней истории, увидеть, что три десятка лет пошли ей только на пользу — в Голландии обнаружились и деньги, и общественная поддержка, и адекватная реакция на традиционный верхувеновский сарказм, и спокойное понимание того, что не все в военное время происходило так, как виделось в мечтах оголтелым патриотам. «Черная книга» ознаменовала возвращение блудного сына на родину. Причем со всем накопленным капиталом.

Верхувен может снимать кино на голландском и на английском. Он может приехать в Голливуд, может уехать из Голливуда. Но Голливуд он явно носит в себе. Причем Голливуд самого лучшего толка: тот, что легко сопрягает откровенные, даже наглые коммерческие ходы с сугубо индивидуальными авторскими фобиями и пристрастиями, артистически балансирует на грани базарного кича и гламурного глянца, выворачивая наизнанку мнимую реалистичность кинематографа, чтобы показать той публике, что совсем не дура, грубые швы, которыми жизнеподобность крепится к выдумке, и главное, умеет ласковым пинком под зад вытолкнуть вперед из общей массы фильма исполнителей главных ролей в самых эффектных позах, как на подиум или в витрину, но требует при этом от них психологически точной игры и страстей на разрыв аорты. Этой голливудской манере звездить по полной программе подражать нельзя, что, в частности, доказывают кошмары новорусских блокбастеров. С ней надо родиться. Только тогда можно стать своим в ареопаге авторов «фабрики грез».

Хотя в «Черной книге» в титрах нет ни одного звездного имени, но тщательно подобранные, пригнанные друг к другу голландские и немецкие актеры делают все, что требовалось бы от звезд, а также несгибаемо прочного и вымуштрованного второго эшелона Голливуда. В последнем очень хороша Халина Рейн в роли рыжей подружки Рахели, удачно передающей свое тело из рук в руки любым оккупантам, как эстафетную палочку. Не раз столкнув секс и жестокость в своих и доголливудских, и голливудских картинах, Верхувен уже до блеска отшлифовал любимый образ сильной женщины, которая не боится чувств, вообще ничего не боится и пользуется своей сексуальностью как оружием, чтобы стать еще сильнее. Выбранная им на главную роль Карис ван Хаутен — актриса замечательная, звездного типа. Выдав немножко шоугёрл, немножко Кэтрин Трэмелл, она все же сыграла здесь и свою собственную роль, которую трудно забыть. Техника и технологии тоже на должном уровне. Кажется, что самолеты сбрасывают бомбы где-то в районе первого ряда кинозала, а мчащиеся автомобили притормаживают всего за полметра от объектива камеры. Панорамы Гааги 40-х годов, заполненные тысячной массовкой, ни одной деталью не лгут против стиля времени. Крупные планы актеров похожи на качественную портретную живопись. Детали — вроде чана с дерьмом, который выливают на Рахель незапятнанные сотрудничеством с немцами граждане освобожденной от фашистов Голландии, или вроде союзнического шоколада, который она жадно и некрасиво ест, чтобы избежать смерти от высокой дозы инсулина, — бьют не в бровь, а в глаз. Все тут выглядит настоящим — оружие, бомбы, пейзажи, кровь и дерьмо. Но сама история, которая, по словам режиссера, была отрыта в архиве Гаагского института военных документов, смотрится абсолютной фикцией. Зато в ней есть все, чем славится режиссер Верхувен — декоративное, тщательно выверенное

насилие, декоративная, тщательно выверенная эротика и построенный на постоянных перевертышах вычурный сюжет, который мчится по кочкам и ухабам отчаянной выдумки без тормозов. Глядя на экран, совершенно невозможно поверить, что автору семьдесят лет. Сразу вспоминаешь, что он был первым человеком, кто лично пришел на церемонию вручения «Золотой малины» и с радостью получил приз как худший режиссер года (за «Шоугёрлз»), что расслабляется он под звуки «му» группы Rammstein, что сравнивает годы войны, которые пережил ребенком, с хорошим фильмом, переполненным спецэффектами. Верхувена всегда можно было обвинить в чем угодно, кроме скуки. Но теперь приходишь к выводу, что ни в чем этого могучего старикана обвинять не надо. Ничего, кроме восхищения, не заслуживает режиссер, никогда не изменявший ни себе, ни нормальному игровому кино — он не превращал его в социопсихологические штудии, как Ларс фон Триер, и не заигрывал с мультимедийностью, как Питер Гринуэй. При всей своей провокативности Верхувен всегда делал по-хорошему старомодные, впечатляющие зрелища. И он по-прежнему осваивает экранную реальность, ее пределы, ее взаимодействие со зрителем с помощью обычной оптики — собственного взгляда и необъективного объектива кинокамеры. В «Черной книге», как и в других его фильмах, видно, что автор постоянно экспериментирует, выясняя, сколько фильтров нужно поставить между реальной фактурой и экранным действом, чтобы получилось искусство, а сколько фильтров надо быстро убрать, чтобы получилась провокация.

Получится ли в каком-то из этих случаев правда — по-моему, для этого режиссера пустой вопрос. Он не ищет высшей объективности, предпочитая открытые финалы и ехидный смешок в конце. И в «Черной книге» он нисколько не соревнуется со «Списком Шиндлера» или «Пианистом». Впрочем, Верхувен умеет и развлекая оставаться режиссером с точным социальным чутьем и вкусом к политической сатире. «Черную книгу» сначала можно прочитать как притчу о том, что невозможна долговременная оккупация чужой территории и что совсем невыполнима задача промыть мозги другому народу. А к финалу та же тема обретает черты чернейшего юмора при смене геополитических полюсов. Героиня, после войны переехавшая в Израиль и на первый взгляд счастливо живущая с мужем и детьми в кибуце Штайн, на самом деле оказывается пленницей поселения в пустыне, мало чем отличающегося от фашистских концентрационных лагерей. Ведь половина израильских земель — это тоже зона оккупации. А оккупанты, мечтающие о том, чтобы задержаться в чужой стране надолго, невольно превращаются в пленников собственной агрессивной доктрины. Не хочется упоминать уже ставшие каким-то расхожим аналогом войска Буша в Ираке, но сам Верхувен говорит об этом. Однако при всей идеологической подоплеке «Черной книги» снята она с голливудской элегантной гладкостью, полирующей все противоречия до уровня виньеток. И это правильно. Ведь Верхувену не надо никому доказывать, что он серьезный режиссер. Скорее, он хочет показать другое — что режиссер он все-таки не слишком серьезный, готовый поиграть самыми незыблемыми понятиями ради забавы почтеннейшей публики. А уж что она увидит за этими забавами, зависит только от нее самой — от ее собственных основных инстинктов, которым сопротивляться бесполезно.

НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ

Человеческое, слишком человеческое...

Туалетную комедию Дмитрия Месхиева «7 кабинок» можно разбирать только всерьез. Потому что при поверхностном, легкомысленном подходе разговор может свестись к одному, двум, максимум трем словам: «отстой!», «не смешно!», «Тарантино для бедных!»

Но это если рассматривать данный продукт киноиндустрии с точки зрения потребительской — типа: стоит пойти с девушкой на это кино или лучше потратить деньги как-то иначе? Потребитель в интернет-отзывах вынес следующий вердикт: «Ну, если сверху добавить еще пару бутылок пива, то можно доглядеть до конца и даже пару раз улыбнуться». То есть отвращения фильм не вызывает, но и особой радости — тоже. Для положительных эмоций нужен дополнительный допинг. Ясно, что при таком раскладе, несмотря на рекламу, на участие самого Федора Бондарчука и прочих звезд кино и сериалов, несмотря на привязанность нашего зрителя к жанру содранной с западных образцов криминальной комедии («Даже не думай!», «Жмурки»), лента не могла удержаться в широком прокате дольше недели. Пиво в конце концов можно и дома попить.

Однако же режиссер Месхиев, я полагаю, и не ставил перед собой задачу бить кассовые рекорды. Он просто занимался любимым делом — разрушением разнообразных мифов, питающих коллективное бессознательное. Еще со времен картины «Над темной водой», где он посягнул на романтическую мифологию 60-х, Месхиев практически в каждой работе старательно и виртуозно деконструирует, смещает, остраняет и переворачивает с ног на голову привычное ви́дение той или иной реальности. И если миф явля-

«7 кабинок»

Автор сценария **Никита Питерский**
Режиссер **Дмитрий Месхиев**
Оператор **Александр Демьяненко**
Художник **Наталия Кочергина**
Композитор **Святослав Курашов**
В ролях: **Артур Ваха, Федор Бондарчук, Кристина Кузьмина, Алексей Барабаш, Михаил Евланов, Сергей Козик, Александр Яценко, Наталья Бурмистрова, Павел Болдырев, Сергей Перегудов, Хельга Филиппова, Наталья Суркова и другие**
«Красная стрела», «Черепаха»
Россия
2007

ется мощным, глубоко укорененном в сознании публики, такая деконструкция вызывает громкий и долгий общественный резонанс. Так получилось с фильмом «Свои». В «7 кабинках» предметом деконструкции оказался приблатненный отечественный «гламур» — и... получилось то, что получилось.

В недоремонтированном женском туалете пафосного ночного клуба два придурка, с трудом умеющие считать до трех, ищут какой-то диск с неведомой информацией. В туалете всего семь кабинок, и создатели фильма вынуждены приложить нешуточные усилия, чтобы растянуть обыск на полтора часа. Для этого им приходится разместить в сортирном пространстве труп длинноволосой девицы, обколотого торчка, киллера и пару влюбленных, запускать туда в самые ответственные моменты то тупого охранника, то полуслепую уборщицу, то пьяную хозяйку клуба с подружкой, но — «веселая карусель» все равно вертится с мучительным скрипом. Главным образом потому, что бездумная, бодрая моторика слэпстика — не в средствах авторов. А чтобы выстроить даже совсем простенькую комедию положений (не говоря уже про комедию нравов), нужен несколько иной уровень драматургической квалификации.

Ну что, скажите, смешного в том, что любая элементарная мысль типа: третью кабинку можно отсчитывать и справа, и слева — до сознания героев доходит минут по двадцать? Что участие большинства персонажей в интриге сводится к тому лишь, что их угораздило посетить сортир в ненужное время? Что случайность — захлопнутая сквозняком дверь или упавшая на пол банка оливок — заставляет придурков непроизвольно жать на курок, отчего к финалу в сортире образуется гора трупов? При этом судьба диска, на котором записано неизвестно что, зрителю совершенно до лампочки, а среди главных героев нет ни единого, с которым человек в зале готов был бы себя идентифицировать.

Идиоты-гопники Олег и Штрих (Михаил Евланов и Сергей Козик) для этого не годятся — они слишком тупы и неадекватны и к тому же погибают задолго до того, как все кончится. «Влюбленные» — прекрасная стервочка (Кристина Кузьмина) с черными губами и в черной кружевной пачке, которая не хочет уходить от богатого сожителя, но ежедневно трахается в клубном сортире с другим, и ее любовник, мямля-повар по имени Алеша (Алексей Барабаш), — та еще парочка! Хозяйка клуба — стерва в летах Валерия Павловна (Хельга Филиппова) — и ее колоритная подруга Людок (Наталья Суркова), которые долго жалуются на жизнь, а к концу напиваются в зюзю, тоже на любимых героинь как-то не тянут. Равно как и «торчок» (Александр Яценко), который сначала покупает дозу у дилера (Федор Бондарчук), потом обещает своему отражению в зеркале, что это «в последний раз», колется, отлетает и, расстрелянный гопниками («Он мертвый? — «Мертвее не бывает!»), оживает ненадолго, чтобы тут же вновь отправиться к праотцам. Кому тут сочувствовать? Киллеру в прекрасных белых штанах (Артур Ваха)? Авантюристке Татьяне, девушке в хаки, спрятавшей диск? Или, может, заказчику — толстому Виктору Петровичу (Павел Болдырев), который некогда вывесил изменившую жену из окна? «Болеть» по ходу интриги решительно не за кого, и оттого эмоциональная вовлеченность зрителя в происходящее равна нулю.

Сценарий Никиты Питерского (дизайнера по профессии) есть просто механическое нагромождение сюжетных штампов, цель которого — удержать определенное количество действующих лиц определенное время в замкнутом помещении. Формально цель достигнута, правда, ценой освобождения этих самых лиц не только от всяких признаков интеллекта, но и от сколько-нибудь убедительной психологии. Все они — куклы, судорожно дергающиеся на ниточках искусственной фабулы. И одно это заставило бы любого вменяемого продюсера с ходу отправить сценарий «Кабинок» в корзину.

Однако же Валерий Тодоровский со товарищи с энтузиазмом запустили его в производство, а Месхиев взялся его снимать. Почему? Ну понятно: сценарное «безрыбье» и все такое... А тут — дешево и сердито, все в одной декорации... К тому же Месхиев гарантированно подгонит хороших актеров... Бондарчука с крылышками поместим на афише — «пипл схавает!» Но, мне ка-

жется, помимо циничного расчета сработало и чутье: люди повелись на представленную в сценарии актуальную философию или, говоря словами писателя Пелевина, — «дискурс» гламура.

Он сводится в фильме к нескольким пунктам:

1. Всякая юная и прекрасная девушка имеет право на состоятельного покровителя.

2. Всякий мужчина имеет право на любовь прекрасной девушки, только если у него есть «бабло» или реальная перспектива его получить (в финале, когда мямля-повар подбирает среди трупов заветный диск, его подруга Котенок с блеском в глазах заявляет: «Да, теперь я буду только с тобой»; и, бестрепетно шагая по трупам, любовники удаляются в новую, счастливую жизнь).

3. Всякая женщина «под сороковник» имеет право на любовь мужчины только за деньги.

4. Человеческая жизнь ничего не стоит.

5. Человеческая смерть ничего не значит.

6. Жить нужно ярко и быстро.

7. «Бабло» побеждает зло.

Конечно же, все эти утверждения в «7 кабинках» доведены до абсурда и перед нами, соответственно, не просто «гламур», а «антигламур». Про «антигламур» Пелевин заметил в своем последнем романе («Empire V»), что это коварный и хитрый способ внедрить гламур в те сферы, куда бы он сам ни за что не проник. К примеру, в сознание людей, знакомых со словом «дискурс». Так они жили себе и думали про что угодно, хоть про антиномии Канта, хоть про трансцендентальную апперцепцию, а облученные «антигламуром» станут думать день и ночь исключительно про «гламур».

Я, однако, полагаю: все проще. Умные люди день и ночь думают о гламуре просто потому, что с его помощью они вынуждены зарабатывать деньги. Дизайнеры, глянцевые журналисты, модные писатели, пиарщики, рестораторы с высшим гуманитарным образованием — все они обречены трудиться в поте лица на гламурной ниве, обслуживая стремление к высокому и прекрасному безмозглых блондинок, состоятельных домохозяек и менеджеров среднего звена. Это порой вызывает отрыжку, рвотный рефлекс, депрессию, приступы мизантропии и желание «плюнуть в харю». Иными словами, порождает тот самый «антигламур» — желчные описания примитивного антимира, обитатели которого живут исключительно в соответствии с перечисленными чуть выше пунктами и законы маркетинга в котором подменяют собой законы Вселенной. Так гламур превращается в страшный, губительный, как радиация, «дискурс» и разрастается в сознании уязвленных творцов до размеров вселенского зла (а, согласитесь, страдать и томиться под властью Князя мира сего почетнее и приятнее, нежели признать, что твои творческие амбиции отчасти не соответствуют амуниции).

Трудно сказать, что мешает нашим талантливым творческим людям заниматься тем, что кажется им осмысленным и приносит радость: политикой вместо пиара, литературой вместо журнального глянца, искусством вместо дизайна... Бесплодный дух времени? Творческое бессилие? Духовная нищета? Несвобода? Неспособность к порождению новых смыслов? Кто знает... Проблема не из простых... Однако ясно, что блондинки, домохозяйки и менеджеры тут совершенно ни при чем. Элита, не выполняющая свою функцию в обществе, мучительно загнивает, и продуктом ее гниения становятся «антигламурные» тексты, полные злой иронии и мрачного эпатажа, но примитивные и плоские, как стена. Замкнутый круг: я ненавижу то, что я делаю, но не могу произвести ничего другого. Змея, кусающая себя за хвост. Презрение к людям, к жизни, к работе, и при том уязвленное самолюбие, жажда славы, жажда экспансии... Бессмысленное круговращение, в котором «гламуродискурс» стирается до нуля.

Отдадим должное Месхиеву: в «7 кабинках» он сей мрачный фантом победившего мир «гламуродискурса» уничтожает одним движением пальцев. Фокус предельно прост. «Антигламурных» персонажей, искусственно выращен-

ных из смеси секса, «бабла» и насилия, режиссер в фильме не высмеивает, не презирает, не ненавидит — он их рассматривает. Пригласив на главные роли талантливых, на многое способных артистов, Месхиев их переодевает, радикально меняет им амплуа, заставляет честно, истово изображать дебилов и нелюдей и снимает этот процесс на пленку подробно, сквозь лупу, со множеством деталей, ракурсов и крупных/сверхкрупных планов. Так, Михаил Евланов, предельно достоверный деревенский парнишка в «Своих», играет тут гопника-неврастеника в стиле: «Держите меня! Я за себя не отвечаю!» Наталья Суркова, запомнившаяся в тех же «Своих» в образе рыхлой, степенной тетки, существовавшей на экране с какой-то невероятной органикой, в «7 кабинках» преображается в этакую Барби пятьдесят второго размера с накладными грудями, в неприличном мини, белых чулках в сеточку и белых же сапогах. «Чистый мальчик» Александр Яценко обретает имидж глубоко порочный и покрывается наркотическими пятнами, беседуя со своим отражением в зеркале. Красавчик Алексей Барабаш превращается в мямлю-повара с «плевком» крошечной бороденки под нижней губой. А еще один любимец девушек Сергей Перегудов предстает в образе бандита-ботана в очках и с герпесом

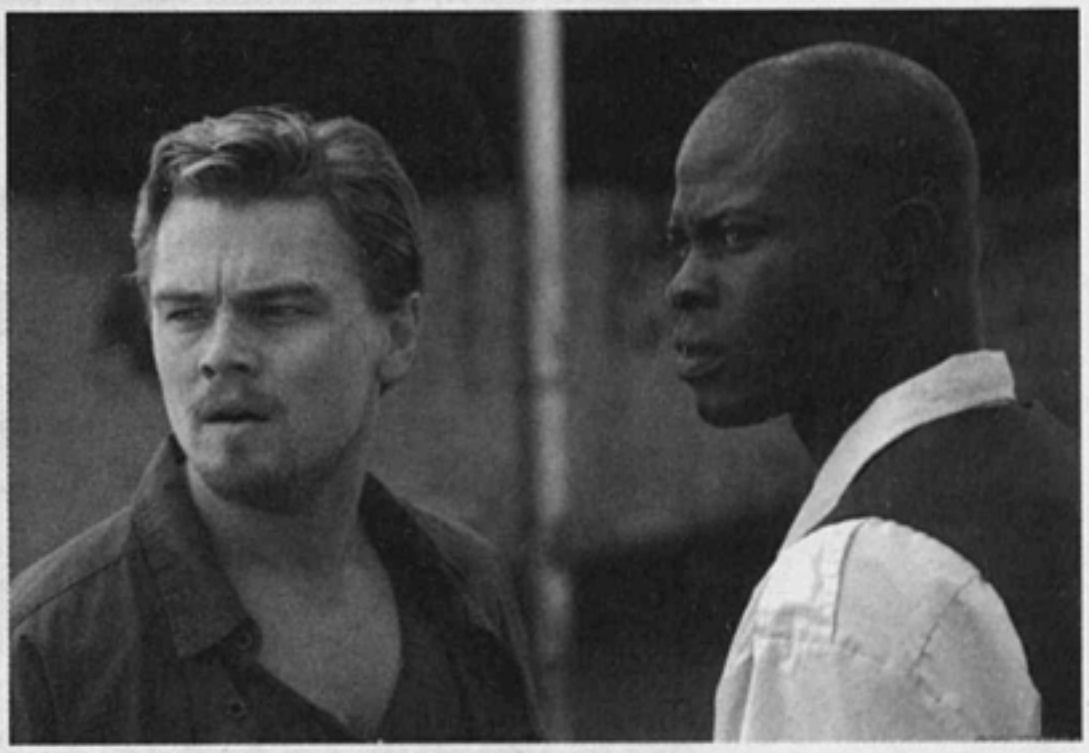
В результате гиперреалистической фиксации происходящего в памяти застревают не сюжетные коллизии, а этот вот самый герпес на губе у гопника Сливы, привычка Штриха лепить жвачку за ухо и то, как, стоя под дулом пистолета, он нервно трет свои толстые рыжие брови. Запоминаются морщины под глазами Валерии Павловны и потеки туши на щеках упившегося Людка, шрамы и козлиная растительность на лице Михаила Евланова, заикание дилера — Федора Бондарчука, обвешанного золотыми цепями а-ля рэпер — лауреат премии МТВ, родинка на подбородке Кристины Кузьминой и ее трогательные ключицы в вырезе черной маечки, бороденка повара и его привычка теребить золотую пуговицу на форменной куртке, обильные слезы Татьяны — Натальи Бурмистровой, когда киллер пророчит ей светлое будущее: «Я тебя покалечу. И ни один нормальный мужик не захочет с тобою спать», и глаза этого самого киллера — печальный взгляд голодного спаниеля. Запоминается человеческое, слишком человеческое для кукол, которых все эти актеры вынуждены в данном случае изображать. И в результате достоверная психофизика словно отслаивается от фабулы, персонажи выглядят куда более живыми, более объемными, чем того требуют их роли в «антигламурной пьесе». Своим физическим существованием на экране они уничтожают ее пафос и смысл. Известно ведь, что любой самый совершенный гламурный образ испаряется при слишком пристальном рассмотрении, когда становятся видны поры, волоски и дефекты кожи. И близкое созерцание живой, уязвимой человеческой плоти невольно разрушает победный гламурный дискурс (секс=деньги=престиж=секс=деньги), наводя на ненужные мысли о боли, страданиях и бренности бытия. В «7 кабинках» Месхиев самим методом съемки элементарно доказывает, что человек из плоти и крови ну никак не вмещается в плоскую гламурно-антигламурную картинку реальности и тем самым закрывает жанр «антигламурной комедии» навсегда. За это ему отдельное большое спасибо!

Однако же все равно остается вопрос: доколе?! Доколе зрителям под видом массового кино будут подсовывать деконструкцию вместо конструкции, издевательство над бессмыслицей вместо реального смысла, вивисекцию мифа вместо жизненно необходимого воплощения законной человеческой тяги к любви, самоуважению и свободе? Сегодняшнему российскому кино зрителем выдан огромный кредит доверия. И «7 кабинок» — явно не та продукция, которая способна это доверие оправдать.

НИНА ЦЫРКУН

Между погодой и спортом

Церемония присуждения «Оскара» в этом году получилась как никогда тусклой — не по качеству награжденных фильмов, а по блеску кинотусовки. Впервые за историю «Оскара» дамы явились на вечер без бриллиантов, тогда как обычно дизайн украшений и цвет камней — важная тема досужих обсуждений. Трудно сказать, закрепится ли эта тенденция, скорее всего, нет, но ее возникновение в этом году было связано с одним из номинантов — фильмом Эдварда Звика «Кровавый алмаз». (Он вошел в номинации «За лучшую мужскую роль», «За лучшую мужскую роль второго плана», «Лучший монтаж», «Лучший звук», «Лучший монтаж звука».) Это само по себе обозначило и чисто кинематографическую тенденцию: развлекательные голливудские жанры приобретают определенную социально-политическую окраску, причем злободневную, словно продиктованную свежим решением, исходящим с тех высот, где вершатся судьбы стран и народов. В моду входит политическая ангажированность, а та в свою очередь делает автора модным. Однако если «Кровавый алмаз» очистить от политического «припека», в остатке мы получим классический трэвелог, а вот с учетом его — приключенческий фильм о похождениях наемника. Этот сюжет можно проследить не только до XVII века, когда вышла в свет «энциклопедия жизни ландскнехта» — «Симплициссимус» Ганса Якоба Кристофа Гриммельсгаузена. Можно вместе с Ежи Кавалеровичем («Фараон», 1966) углубиться во времена Египетского царства и встретить наемников — ливийский корпус. А если верить Кевину Рейнолдсу с его адаптацией легенды о Робине Гуде, и 800 лет назад это было обычным делом. Мятежные бароны, задумывая сбросить с престола Ри-



«Кровавый алмаз» ***(Blood Diamond)***

По одноименной повести Чарлза Левита и Гэби Митчелл

Автор сценария **Чарлз Левитт**

Режиссер **Эдвард Звик**

Оператор **Эдуардо Сера**

Художник **Дэн Уэйл**

Композитор **Джеймс Ньютон Хоуард**

В ролях: **Леонардо Ди Каприо, Джимон Хоунсу, Дженнифер Коннели, Майкл Шин и другие**

Warner Bros.

США

2006

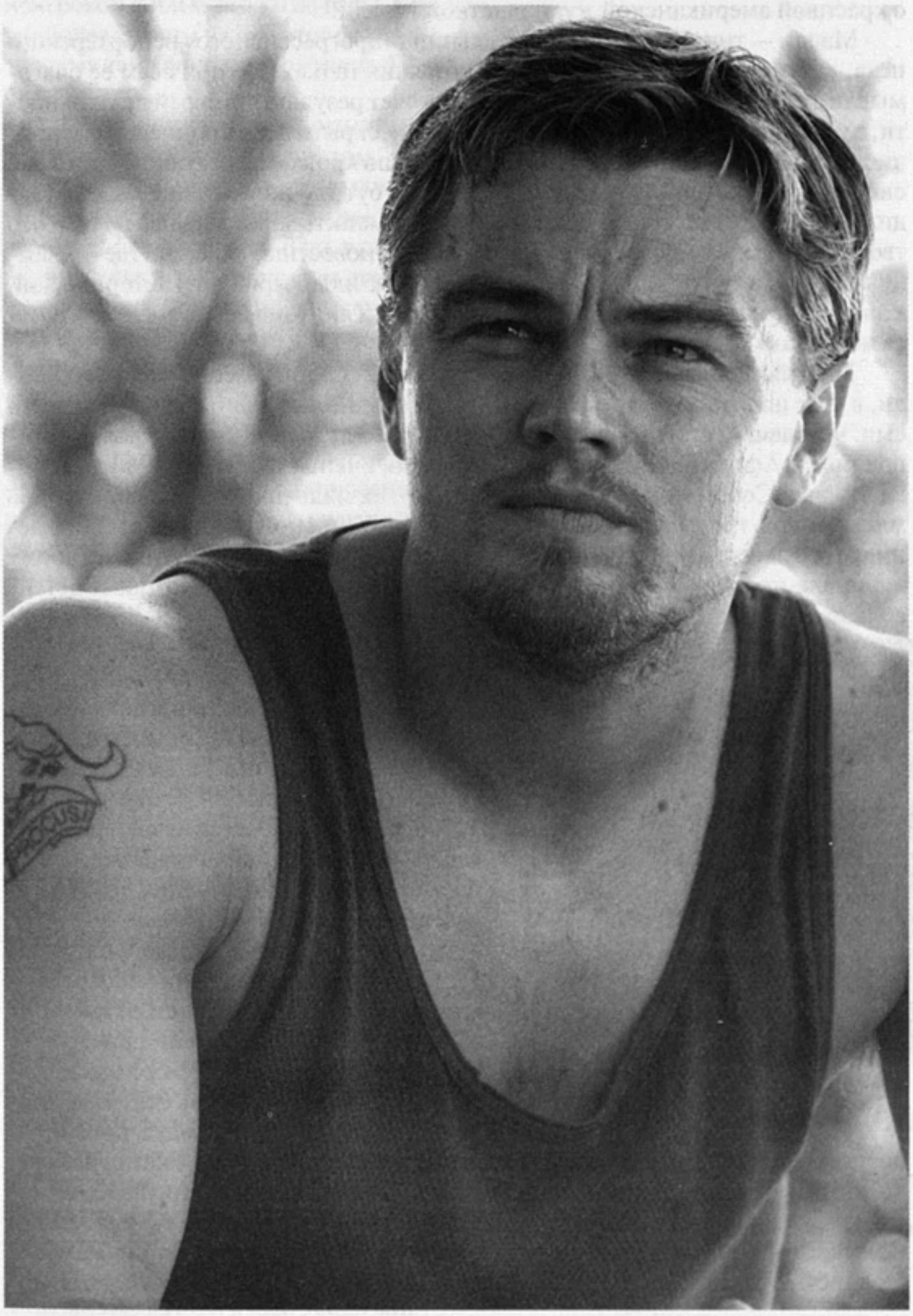
чарда Львиное Сердце, нанимают «людей с севера» — кельтов, которые дики, необузданны и даже «пьют кровь мертвецов», а к тому же падки на золото, чем и воспользовалась «бригада» Робина Гуда, чтобы нейтрализовать противника. Кстати, кельты тут появились не случайно: к кельтским племенам относятся и шотландцы, для которых наемничество стало чуть ли не национальной профессией. Во всяком случае, именно от них пошел термин «дикие гуси» — так называли обедневших шотландских дворян, джентри, нанимавшихся служить своим оружием куда и кому придется.

Высокородное происхождение овеяло «диких гусей» дымкой романтики, пленившей режиссера Эндрю Маклаглена, который в 1978 году экранизировал книгу белого родезийца Дэниела Карни буквально под этим названием. В роли главного героя, полковника Фолкнера, снимался Ричард Бартон. Полковник получает задание спасти из плена прогрессивного лидера некоей условной африканской страны и набирает команду как из асов-профессионалов, так и из пестрого сброда «бывших». Все они ввязываются в дело из-за денег, и если бы речь шла о рядовом экшне, этого было бы достаточно. Но исторический шлейф требует романтизации, поэтому разговор о деньгах то и дело переходит в обсуждение самого главного: а зачем по большому счету эти люди покинули дом и пошли воевать в знойную Африку? И выясняется, что у каждого своя философия, но все так или иначе сводится к одному: «несите бремя белых». Мало того что белые люди построили для африканцев страну, теперь им приходится вмешиваться в их межплеменные разборки, выступающие под маской политической борьбы, помогать демократическим режимам и окорачивать крутых диктаторов и развоевавшихся генералов.

В «Диких гусях» все это было емко выражено красноречивой метафорой: белый южноафриканец, которому, в сущности, наплевать на черных, тащит на своем горбу беспомощного чернокожего президента. Вот только кому нужна эта жертва? Простому народу от вмешательства белых с их непрошеной демократизацией только хуже — еще больше крови, еще меньше хлеба. А белые тоже ничего не выигрывают: почти вся команда Фолкнера полегла в джунглях. Причем их предали свои же — белые наниматели, успевшие сговориться с черным генералом. Это тоже историческая традиция: на наемников всем наплевать, они вне закона, никакая конвенция о военнопленных на них не распространяется, никакая Amnisty International не кинется на их защиту. Все так, как во времена действия фильма Паула Верхувена «Плоть+кровь» (1985), где герцог Арнольд обещал наемникам в случае победы отдать город на разграбление на законные сутки, да обманул. К наемникам всегда относились с недоверием, и недаром. В «Фараоне», например, едва ливийцам перестают платить, как они начинают жечь египетские селения. Николо Макиавелли писал в трактате «Государь»: «Наемники честолюбивы, распущенны, склонны к раздорам, задиристы с друзьями и трусливы с врагом, вероломны и нечестивы...» Политолог эпохи Возрождения знал, что говорил: на его глазах королю Франции удалось захватить Италию, потому что она доверилась наемникам. Такая же беда настигла мятежного принца Этуани в фильме Джона Гиллермина «Шина» (1984): он привлек на свою сторону белых наемников, оказавшихся сущими головорезами. Правда, есть и образцы отчаянного благородства. В «Великолепной семерке» (1960) Джона Стёрджеса почти все вербуются на помощь мексиканским крестьянам, чтобы защитить их от бандитов, и гибнут во исполнение долга. И это исторгает у зрителя слезы умиления, как и в сцене гибели одного из героев «Диких гусей», которого пристрелил Фолкнер, чтобы он не попал в руки настигающей его черной орды.

Этот эпизод напоминает тот кусок «Кровавого алмаза», где гибнет его главный герой Дэнни Арчер (Леонардо Ди Каприо). Выполнив свою задачу — отдав злополучный розоватый камень черному крестьянину-рыбаку Соломону Венди (Джимон Хоунсу), — он, ведя романтически многозначительный прощальный разговор по мобильному с журналисткой Мэдди Боуэн (Дженнифер Конноли), дожидается своей гибели. Только в этом случае не от орды африканцев, а от своей же компании во главе с человеком, которого называет пол-

ковником, потому что драгоценный алмаз-то он разыскивал по его заданию. И у Звика это не единственный превращенный эпизод из «Диких гусей». Режиссер иронически переворачивает киплинговскую метафору «бремени белого человека»; в его фильме белого раненого Арчера тащит на себе черный Соломон. Это свидетельство изменившейся эпохи: бывшие колониальные страны превратились в самостоятельные, независимые источники необходимого Западу сырья, благополучие и прогресс европейцев и американцев напрямую зависит от того, что исходит из африканских недр. Однако некогда ясное соотношение «раб — хозяин» не просто перевернулось, оно безнадежно запуталось, погрязло в сетях межплеменной вражды и эгоистических интересов. Романтическое — в угоду жанру — и вынужденное — по обстоятельствам сюжета — преображение Дэнни Арчера, который перед лицом неизбежной смерти отдает алмаз тому, кому он должен принадлежать по праву хозяина этой



«Кровавый алмаз»

земли, не обманывает зрителя. Зритель уже успел разглядеть, кто перед ним, пока он, в надежде заполучить алмаз, несколько раз ставил под удар Соломона и его сына-подростка. Дэнни занимается контрабандой алмазов из зон конфликтов (согласно международной договоренности, такие камни не должны попадать на рынок), их оборот составляет многие миллиарды долларов, часть которых возвращается в Африку в виде вооружения для повстанческих групп, ведущих боевые действия против федерального правительства алмазодобывающей Сьерра-Леоне. Дэнни тоже торгует оружием; он бывший наемник, белый родезиец, как и автор романа «Дикие гуси», которому трудно произносить новое название своей страны, ныне известной как Зимбабве. Дэнни носит символическую фамилию («Арчер» по-английски «лучник»), что намекает на включенность его в традицию профессионального воинского занятия, и потому ему неприятно считать себя контрабандистом, он предпочитает именоваться «солдатом удачи» — во всяком случае, при знакомстве с красивой американской журналисткой Мэдди.

Мэдди — типичная представительница «прогрессивного» репортерского цеха, ведущего свои расследования в горячих точках. Но при всем ее благомыслии она не слишком заблуждается на счет результатов своей деятельности, а уж Дэнни и подавно относится к ней с нескрываемой иронией, даже причисляет к себе подобным: «Ты тоже продаешь кровавые камушки, приезжая сюда с ноутбуком, таблетками от малярии и бутылочкой «Хеннесси»... Мэдди отдает себе отчет в том, как мало может изменить знание правды о том, что творится в черной Африке, которая попадает в новостные передачи где-то между спортом и погодой. А тем временем Звик иллюстрирует «исторический контекст» телерепортажем о покаянии Билла Клинтона перед американцами за историю с Моникой Левински.

Третий главный герой фильма — уроженец Сьерра-Леоне Соломон Венди, в духе политкорректности сотканный из одних достоинств. Он, как и его сын, мечтавший стать врачом и ходивший в школу за пять километров, — символ новой Африки, ее будущее. Но, видимо, очень отдаленное будущее: пока что сын Соломона вместе с сотнями других мальчишек попадает в лагерь мятежников, где из них делают детей-убийц. Условно-жанровое освобождение этого десятилетнего ребенка опять же не обманывает зрителя, которому в финале предстоит прочитать титр, сообщающий о том, что таких детей-солдат, готовых выкрикнуть в лицо собственному отцу: «Я тебя ненавижу!», в Африке насчитывается двести тысяч.

Но этим словесным булыжником зрителя уже не проймешь, он и так переполнен действующими на подкорку визуальными впечатлениями — кровавыми закатами, которые напоминают панорамы анимационного фильма «Король Лев» и служат чем-то вроде отбивки между эпизодами, кроваво-красной дорогой, что уводит куда-то вдаль, а под конец — контрапунктом к идиллической картине антверпенского заседания насчет алмазов, где аплодисментами встречают Соломона Венди, деловито расплачивающегося за легендарный алмаз европейского дилера (его играет Майкл Шин, только что убедительно изобразивший Тони Блэра в «Королеве»).

Словом, надевай дамы на «Оскар» бриллианты или не надевай, ситуация в Африке, где повстанцы, жонглируя революционными лозунгами, отрубают руки соотечественникам, от этого не изменится. Так же, как столетиями не меняется судьба наемников, над которыми словно тяготеет некий рок. За что бы они ни сражались, их неизменно ждет либо смерть, либо поражение. В лучшем случае — потеря самых близких друзей. Словом, все так, как сказано в книге XVII века: наемники, прожив кому что отпущено, «попропадут, повымрут, посгинут, попередохнут, исключая тех немногих, кои в старости, ежели они только борзо не нахватают и не наворуют себе, становятся последними побродягами и попрошайками». Так что эффектно умирающего в финале Арчера можно не жалеть — ему досталась не самая худшая судьба. А вот Ди Каприо жалко — он в третий раз пролетел мимо «Оскара», хотя и сыграл на этот раз блестяще.

В поисках утраченного пространства

Сопродюсером ленты Сергея Буковского «Назови свое имя по буквам» выступил Стивен Спилберг. Это первый украинский полнометражный неигровой фильм за долгие годы. Но наиболее значим не сам этот факт, — значима тема фильма: Холокост, Бабий Яр.

Перед Буковским — опытным режиссером-документалистом, автором нескольких талантливых картин (в частности, «Знак тире»), — стояла сложная задача. Ведь в основу ленты легли свидетельства людей, переживших Холокост, записанные в 1994—1998 годах сотрудниками Института видеоистории и образования, основанного Спилбергом и его фондом «Шоа». То, что помнят эти люди, само по себе впечатляет сильнее любых образов. В распоряжении режиссера был лишь ряд визуально однотипных монологов: фронтальный поясной план человека, который сидит и говорит прямо в камеру. Стандартный подход требовал либо подробных комментариев автора, либо, как это часто бывает, полуигровых реконструкций того, о чем говорят свидетели Катастрофы, с вставками хроникальных кадров. Однако Буковский поступил иначе.

Он предложил путешествие.

Фильм начинается как бы с обломков той, прошедшей действительности. Титры проступают отдельными буквами, подобно забытым надписям, с которых стирают пыль, и им за кадром вторят голоса людей, постепенно называющих свои фамилии. Один из героев утверждает, что даже очевидцу тех событий невозможно поверить в то, что все это было на самом деле. Автор, оставаясь за кадром, очерчивает свой маршрут. Он хочет увидеть старые улицы, дома людей, живших в них, но дома уже пусты, а надгробия сли-

«Назови свое имя по буквам»
(Spell Your Name)
Режиссер **Сергей Буковский**
Операторы **Роман Еленский, Владимир Кукоренчук**
Продюсеры **Стивен Спилберг, Виктор Пинчук, Джейсон Харпер**
Украина — США
2006

лись с пейзажем. На экране же — интерьеры вокзала, суматоха перед отправлением поезда, а также поношенные вещи, мелочи давно ушедшего быта — старинный фонарь, ободранная дверь, ржавый замок... Буковский начинает меланхолическое и в то же время трогательное погружение в почти исчезнувший мир, всматривается в его приметы, проводит неспешную археологическую работу, благодаря чему сама ткань фильма приходит в движение.

Странствие вспять, путешествие в прошлое предполагают дистанцию. Режиссер очень тонко и точно ее подчеркивает, более того, превращает в прием. Не пытается воспроизвести или реконструировать события, а подает их через отражение в людях и вещах. Это можно назвать «обрамлением» — автор сознательно отказывается от прямолинейных манипуляций с имеющимися у него свидетельствами. Он просто заключает их в рамку современности, и делает это мастерски. Так, режиссер не прячет монтажные склейки, пронизывающие, как черно-синие электрические разряды, тот или иной монолог. Вставляет сцены зимнего сельского карнавала на Маланку с Чертом, Палачом, Смертью, Жидом, Стариком, Старухой, а потом показывает, как крестьяне снимают эти маски. Очень удачно введены три молодые барышни, наши современницы, студентки, расшифровывающие архивные интервью. Нам показывают их реакцию, комментарии и размышления относительно услышанного, и эти свидетельства из сегодняшнего дня кажутся не менее ценными.

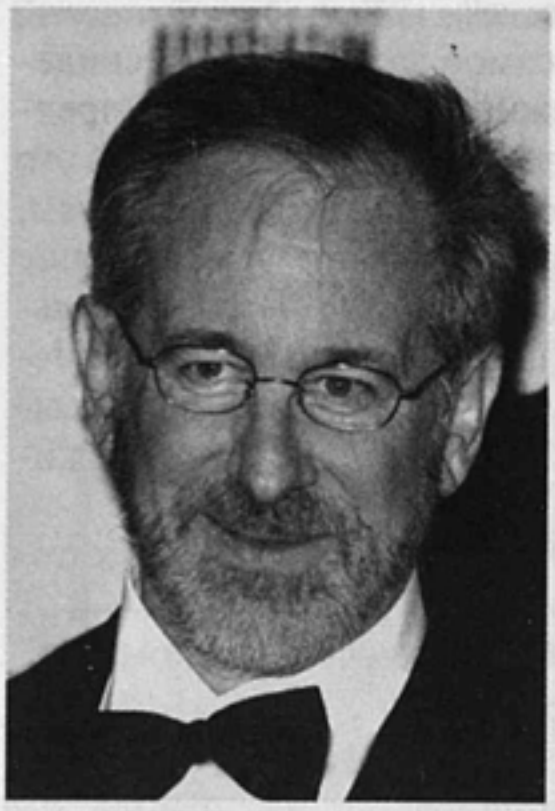
Так же остро врезается в память монолог женщины, пережившей массовый расстрел, — исповедь происходит вроде бы в поезде, под стук колес, камера постепенно переходит на пейзаж за окном, который с каждой секундой приобретает все большее соответствие ландшафтам казни, о которых говорит уцелевшая. Когда камера наконец отъезжает, мы видим, что это интервью демонстрировалось на мониторе ноутбука, стоящего на столике в купе движущегося вагона, — настоящий маленький катарсис... Именно благодаря пристальному вниманию к предметным, топографическим подробностям, сочетающим разные слои времени, а также прекрасной операторской работе Романа Еленского и Владимира Кукоренчука режиссеру удается — понемногу, кадр за кадром — воспроизвести пространство трагедии. Визуализировать ту страну почти забытых маленьких городов, заброшенных синагог, полузамерзших рек, заснеженных пригорков, заштрихованных черными линиями голых деревьев... И поселить в нем всех — и тех, кого уже нет, и нас, потомков тех, кто уцелел. Именно поэтому так впечатляет финал, резко контрастирующий с остальной частью фильма. Верхний план всего урочища с указанием точных географических координат Яра сменяется подчеркнуто ярким, шумным эпизодом: деловито-репортажная и одновременно несколько растерянная камера проходит по интерьерам станции метро, которую построили прямо на месте расстрелов. Современные реалии с их нарядным равнодушием буквально вламываются в утонченную и скорбную акварель Буковского. Соединяясь с закадровым голосом исследователя Бабьего Яра, который говорит о бесконтрольности действий застройщиков, о необходимости памяти, такой стык вызывает настоящее потрясение: исчезает территория человечности как таковая.

«Назови свое имя по буквам» не просто фильм о человеке в большой и немилосердной Истории. Картина Буковского — о ценности каждой отдельной истории. А главное, о том пространстве, которое могло бы быть — и, возможно, еще станет — общим для всех нас именно потому, что его частью является Бабий Яр. Ведь именно так и переживает человечество свои самые ужасные катастрофы, нанося их на карту общей памяти.

СТИВЕН СПИЛБЕРГ:

«Холокост допустили люди»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК



Стивен Спилберг

Специально на первый показ фильма Буковского приехал Стивен Спилберг, выступивший сопродюсером ленты: видеосвидетельства, собранные сотрудниками основанного им фонда «Шоа», легли в основу картины. Разговор с ним состоялся после премьеры.

Дмитрий Десятерик. Вы уже побывали в Бабьем Яру?

Стивен Спилберг. Да, сразу же после того, как сошел с самолета. Там была наша первая остановка. И у меня смешанные чувства, честно говоря. Потому что эпицентр Яра — это станция метро, и никаких следов этого оврага, который был там шестьдесят лет назад. Чисто визуально для меня это было тяжело. Ведь моя работа — рассказывать истории, основываясь на визуальных впечатлениях. Мне было тяжело представить, как выглядел Бабий Яр тогда, тяжело понять, почему он так изменился. Потом я узнал — почему. Удивительная история... Мне показали фотографии, книги, я увидел, как это место выглядело раньше, и наконец сумел географически его представить. Мы подошли к тому памятнику, который воздвигли при СССР, потом к миноре и к памятнику погибшим там детям, положили камни к каждому монументу. И я действительно был очень тронут тем, что увидел.

Дмитрий Десятерик. Как вы относитесь к документальным фильмам о Холокосте?

Стивен Спилберг. Первый документальный фильм о Холокосте я увидел в Фениксе (Аризона). По-моему, он был снят на 16-*мм* пленку. «Скрюченный крест» как раз и был фильмом о Холокосте... Это фильм, в котором появились кадры Холокоста в Аушвице и Дахау. Я был очень заинтересован в документалистике как форме информирования. Конечно, шокировать, потрясти людей очень важно, как бы это печально ни звучало.

Дмитрий Десятерик. Документальные картины все чаще выходят в прокат, имеют коммерческий успех, чего раньше не наблюдалось. Это говорит о том, что зритель поумнел?

Стивен Спилберг. Не то чтобы зритель поумнел... Люди оценили телевидение за его творческий подход к подаче фактов, за очень мощную новостийную политику, за привнесение художественных средств в документалистику. Массовые коммуникации, такие как Интернет и реалити-шоу, дали прилив внимания к документалистике, по крайней мере, на американском телевидении.

Дмитрий Десятерик. Давно хотелось выяснить: говорят, вы категорически не приняли другую картину, игровую, также посвященную Холокосту, — «Жизнь прекрасна» Роберто Бениньи. Почему?

Стивен Спилберг. Я не знаю, что вам сказать... Это не так. Но очень интересно, как распространяются слухи — от США до Украины.

Дмитрий Десятерик. А каково ваше впечатление от фильма Сергея Буковского?

Стивен Спилберг. «Назови свое имя по буквам» — один из самых блестящих фильмов о Холокосте, которые мне доводилось видеть. Это необычная работа. Она не направлена на то, чтобы потрясти кого-то. Буковский использует специальную акварель, чтобы рассказать истории выживших в смягченных красках... Показывая, как люди смотрят на улицу из окна, на прохожих, он создает визуальную атмосферу, визуальную поэзию. Это уникальный подход к документалистике со стороны Сергея, достойный всяческого уважения и восхищения.

Дмитрий Десятерик. А что понравилось более всего?

Стивен Спилберг. Очень многое. Безусловно, самое важное — это свидетельства и открытость выживших. Еще раз пережить то, что мы даже представить себе не можем, рассказать о своих переживаниях всем нам, сделать это честно и открыто... И как режиссер, как кинематографист я восхищаюсь тем, как Сергею удается соединить в очень медленном течении времени наше прошлое и настоящее и сделать так, будто прошлое произошло буквально только что. Есть минималистские документальные фильмы, и есть фильмы, несущие в себе очень многое... Этот фильм минималистский. Он не выбрасывает информацию на зрителя, он, наоборот, приглашает зрителя к сопереживанию и к сотворчеству.

Дмитрий Десятерик. Если вернуться к процессу создания картины, то хотелось бы знать — каково для вас было работать с другой культурой?

Стивен Спилберг. Нет, мне украинская культура как раз очень знакома.

Дмитрий Десятерик. Что же связывает вас с Украиной?

Стивен Спилберг. Мои бабушки и дедушки по отцовской и материнской линиям родом отсюда. От них я получил какое-то представление об Украине. Это ощущалось в нашей семье... Конечно, возможность приехать сюда — огромное событие для меня. Когда я сегодня вышел из самолета, то сразу сказал: «Я дома!»

Дмитрий Десятерик. Кстати, в вашем фильме «Война миров» атака инопланетян начинается именно с Украины. Почему вдруг?

Стивен Спилберг. Учитывая, что мы уже тогда предполагали работать вместе с Виктором[1], я решил, что должен упомянуть Украину в своем фильме, причем в дружеском плане.

Дмитрий Десятерик. Если продолжить семейную тему, то известно, что вы осознали свое еврейство уже в сознательном возрасте. Что вас привело к этому?

Стивен Спилберг. В детстве и юности — дома рядом с дедушкой и бабушкой — я ощущал себя евреем. Но вокруг нас, за пределами нашего дома, было очень мало евреев. Вы понимаете, это очень сложно... Когда ты молод, то хочешь быть частью чего-то, хочешь ассимилироваться. Долгие годы я не рассказывал о своих еврейских корнях. Когда мне задавали вопросы о моем еврейском происхождении, я, конечно же, говорил правду, но сам об этом никогда не начинал речь первым. И так продолжалось достаточно долго, пока я не влился в сообщество, где было очень много евреев. Смешно сказать, этим обществом был Голливуд. Думаю, поворотным пунктом в моей жизни был момент, когда родился мой первый ребенок. Тогда я должен был решить, как его воспитывать, в каких традициях. Будет ли это еврейская традиция? Именно тогда я понял, кто я есть на самом деле.

Дмитрий Десятерик. Как вы думаете, почему стал возможен Холокост?

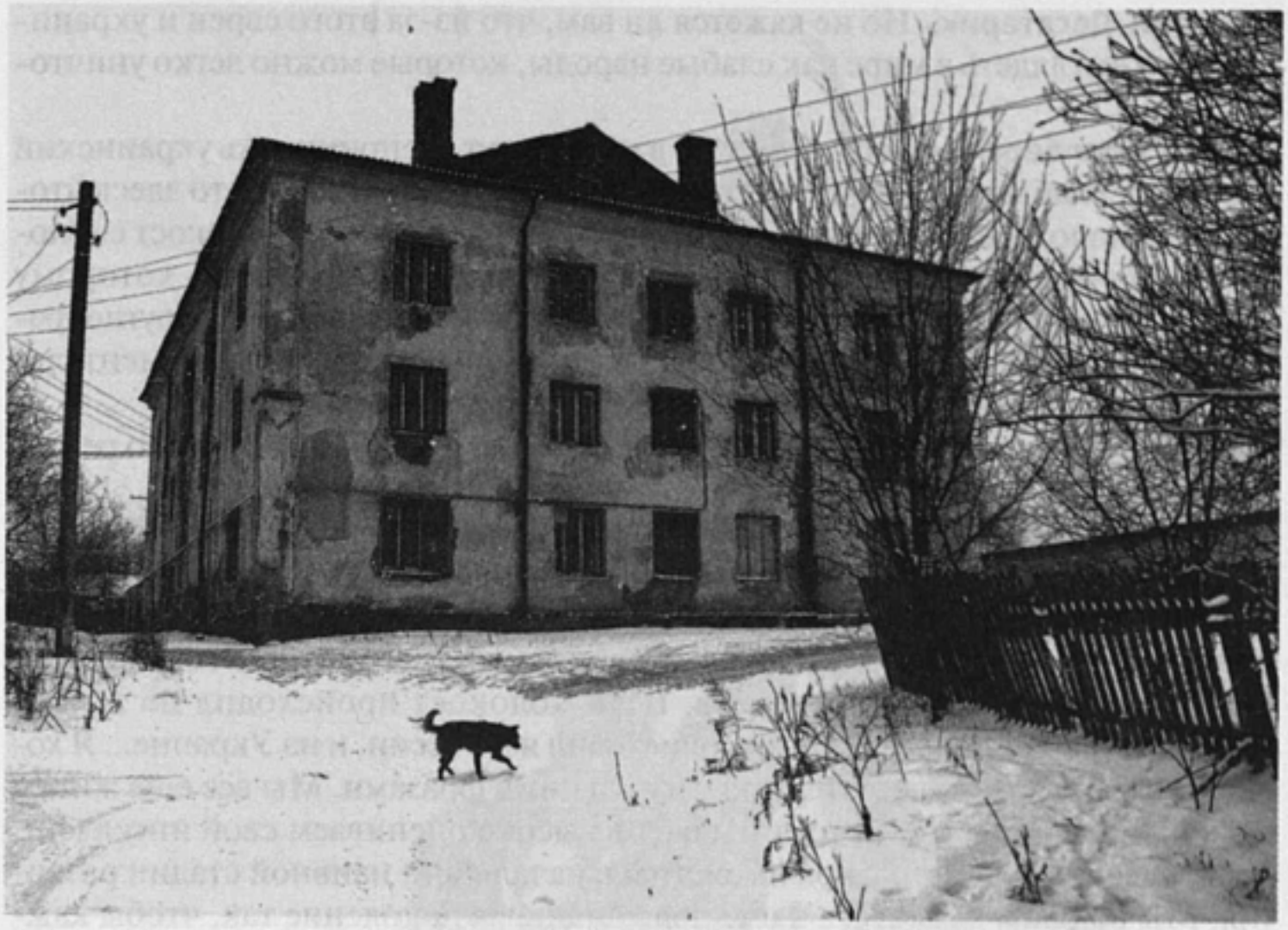
Стивен Спилберг. Они позволили себе не задать достаточное количество вопросов. Они боялись высказаться, боялись наказания за искренность, за честность. Эта трагедия происходила и раньше — геноцид армян в начале столетия, позднее — геноцид в Руанде, в Сараево. Она повторяется в истории. Когда я думаю о том, что технологии сделали мир тесным, что у нас есть средства для связи, что нас сблизил технический прогресс, то не могу по-

[1] Виктор Пинчук — продюсер фильма Буковского с украинской стороны. — *Д.Д.*

нять, почему мы не стали близкими друзьями... И задаюсь другим вопросом: меня удивляет, почему мы не учимся у истории. Я основал фонд «Шоа» для того, чтобы голоса выживших были услышаны. Эти истории должны услышать дети, они должны узнать о последствиях того, что мы не предприняли попытку сблизиться, понять друг друга лучше. Теперь надо действовать на опережение, чтобы культурные и этнические различия не стали яблоком раздора.

Дмитрий Десятерик. Но это продолжается и сейчас. Ксенофобия в бывшем СССР оказалась реальной проблемой.

Стивен Спилберг. Вы знаете, я действительно это чувствую... Но ксенофобия



«Назови свое имя по буквам»

вызвана не только теми условиями, которые существуют на Украине или Ближнем Востоке... Прежде всего это эпидемия, которая возникла еще до того, как мы родились. По-моему, она основана на болезни неизвестности, на непонимании других. Вся ненависть начинается со страха. У нас уже есть опыт страха, накопленный за XX век. Я опасаюсь, что и в новое столетие мы переходим со скрытым гипертрофированным страхом.

Дмитрий Десятерик. Очень серьезный вопрос: сейчас в Европе — и у нас в том числе — наблюдаются попытки ревизии Холокоста. Что можно и нужно делать?

Стивен Спилберг. Очень хороший вопрос. Я уже отчасти ответил на него... Подчеркиваю: для того чтобы пришло осознание Холокоста, необходимо обнародовать его свидетельства, чтобы пятьдесят две тысячи документов о Холокосте, которыми мы владеем, были показаны во всем мире. Выжившие не просто рассказывают о том, что с ними случилось. И я надеюсь, что это создаст... что это будет способствовать толерантности. Я уверен, что она воспитывается. Все фактически воспитывается. Мы можем учиться чему-то позитивному, чему-то негативному. Это зависит от наших учителей. Нас могут научить ненавидеть. Мы можем родиться в культуре, которая питается ненавистью, и каждый ребенок будет думать, что это его обязанность — бороться против врагов. Дети могут родиться с таким сознанием. Возможно, мы не будем показывать эти свидетельства второму-третьему классу, но обязательно будем начинать со средней школы, с шестого-восьмого класса, начнем учить толерантности при помощи этих свидетельств. В школах Баварии преподают толерантность, используя наши материалы, которые мы распространяем на дисках. И в фильме есть такой момент, когда одна из участниц, молодая

блондинка, смотрит, как тот, кто выжил, рассказывает свою историю. Мы видим, как она переживает, ее реакция близка к озарению.

Дмитрий Десятерик. А может ли фильм «Назови свое имя по буквам» стать коммерчески успешным?

Стивен Спилберг. Он будет успешным, если его покажут во всех классах всех школ мира.

Дмитрий Десятерик. На Украине сейчас много говорят не только о Холокосте, но о голодоморе, борясь за то, чтобы он был признан как геноцид украинского народа.

Стивен Спилберг. Да, я знаю об этом...

Дмитрий Десятерик. Но не кажется ли вам, что из-за этого евреи и украинцы будут выглядеть в мире как слабые народы, которые можно легко уничтожить?

Стивен Спилберг. Я не согласен, что в мире будут воспринимать украинский народ как слабый, который хочет привлечь внимание к тому, что здесь что-то произошло. Однако сравнивать один геноцид с другим — Холокост с голодомором — нельзя, это может привести к трагедии. Холокост, которому я посвятил свою жизнь, произошел между 1935 и 1945 годами. Есть другие трагедии. О том, что происходило с украинским народом, нужны документальные фильмы, которые тоже должны попасть во все школы страны.

Дмитрий Десятерик. И все-таки... Неужели один фильм может что-то реально изменить?

Стивен Спилберг. Я не думаю, что фильмы могут изменить мир. Но я действительно верю, что истории свидетелей Катастрофы, которые мы слышим и видим, способны что-то изменить. Фильм «Назови свое имя по буквам» должен привлечь огромное внимание к Холокосту в Киеве и во всех городах всей Украины, где уничтожали евреев. Ведь Холокост происходил не только в Польше и Германии. Он также происходил и в России, и на Украине... Я хотел бы завершить наше интервью несколькими фразами. Мы все еще живем в очень молодом мире. И хотя мы очень высоко оцениваем свой интеллект, практически все нации мира находятся в начальной, наивной стадии развития. Мы должны воспитать наше подрастающее поколение так, чтобы каждая следующая генерация относилась с большей открытостью и теплотой к тем, кто находится рядом. И я хочу поблагодарить всех выживших в Катастрофе за то, что они были нашими учителями и научили нас, как можно выжить. И то, что мы узнали о вашей боли, я уверен, — это огромная надежда на наше счастливое будущее.

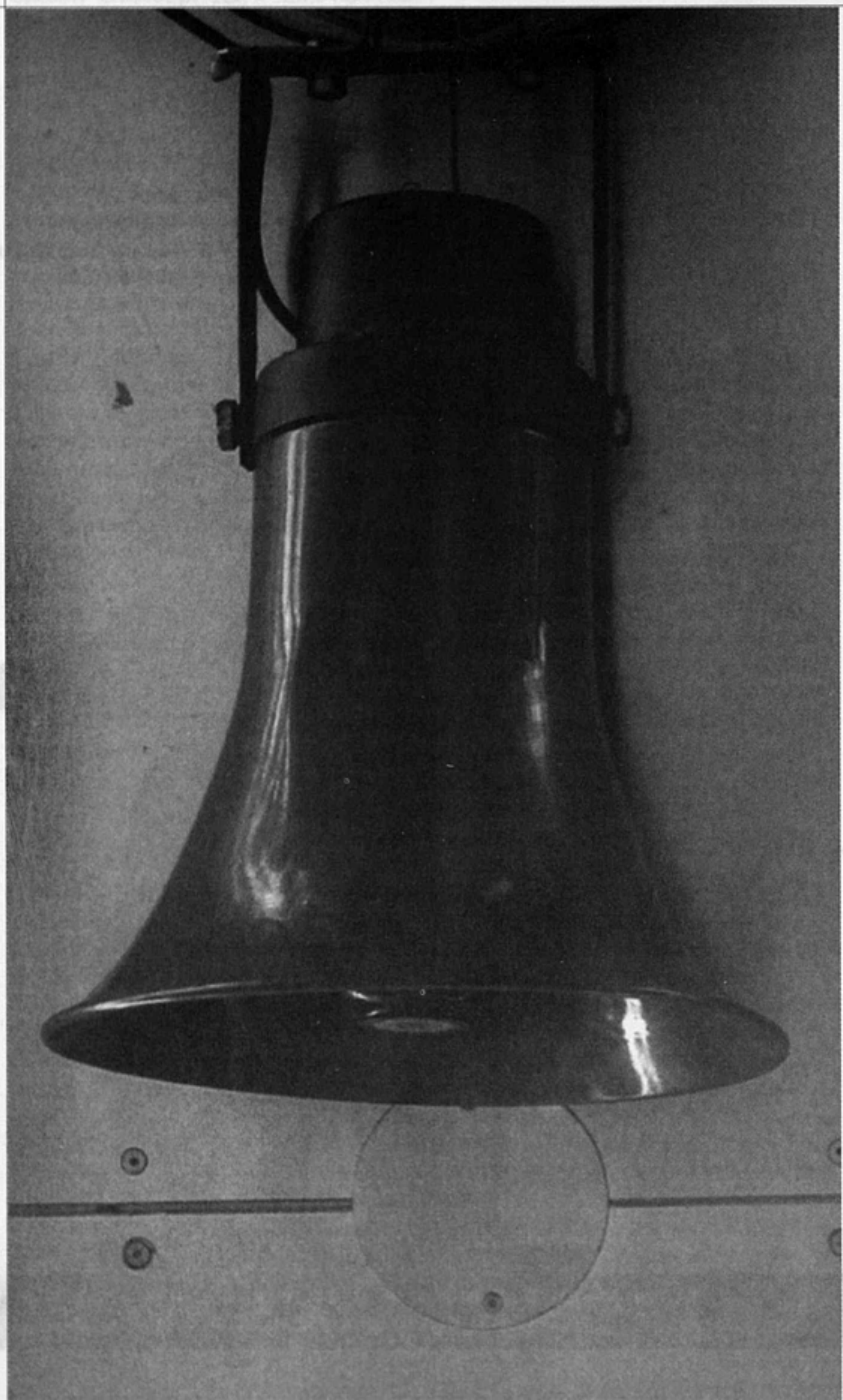
Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

Магазин
«Ad Marginem»,
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951 93 60

Кинотеатр «Пять звезд»,
ул. Бахрушина, 25

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

КОММЕНТАРИИ



ДМИТРИЙ ЮРЬЕВ

Тупик текстократии

Одна из важных претензий к действительности, предъявляемых в последнее время особенно часто, — это претензия к качеству выбора, в какой бы сфере жизни он ни возникал. Политическая, социальная, идеологическая, даже литературная борьба — везде, по мнению многочисленных наблюдателей и участников, нам предлагается выбирать не то чтобы из двух зол, а попросту из двух гадостей.

Чем дальше, тем в большей степени маргиналами ощущают себя нормальные, респектабельные люди, которые не хотят оказаться ни в рядах либеральных истериков, ни в стаях национал-патриотствующих параноиков. Но: «кто не с нами, тот с ними!» — несется со всех сторон. Самое удивительное, что остаться «на полях» практически невозможно: стоит дать любой ответ на любой вопрос, как сразу же — если этот ответ определенный, вне зависимости от твоих установок, от твоей интеллектуальной и нравственной честности — ты оказываешься на стороне одной из противостоящих друг другу и в равной степени противных тебе крайностей. Почему так?

Советский Союз был *текстократическим* государством — возможно, первым в истории человечества. Ранее всегда господство идеологии, воплощенной в слове, маскировалось традицией, религией или поведенческой практикой. Коммунизм оставил Слово в одиночестве, но при этом обожествил его и возвел на престол. Как и социализм, коммунизм был объявлен *научной системой,* но при этом поставлен на место религии и традиции. Истинность причинно-следственной аргументации приобрела, таким образом, характер окончательного, высшего критерия легальности общественного устройства. На место трех ипостасей Бога пришли три источника марксизма в самом библиотечном, источниковедческом смысле.

Не случайно одной из самых удивительных и привлекательных (для стороннего наблюдателя) черт социалистического образа жизни стала окончательность и безвариантность *верного* (правильного) знания, расчисленность и систематичность окружающего мира, наличие ярлычка-классификатора на каждом из явлений, которое может встретиться или быть вообразимо в жизни, принципиальная невозможность одновременной «верности» разных истин. Однозначность истины, закрепленной для всеобщего сведения на страницах центральной газеты (и если она оповестила свет, что «больше диабета в стране советской нет», то покойники, как известно, должны воскресать в массовом порядке, какой там Лазарь!), в полной мере осознавалась демиургами

режима и прежде всего Сталиным. Он вносил последнюю правку в текст гимна, давал «вводную» драматургу (каким именно «единственно верным» текстом должна быть завершена «своевременная» пьеса), руководил процессом кинопроизводства с целью точной и правильной расстановки актуальных акцентов по всем вопросам искусства, политики и истории — воплощение торжествующей текстократии в ее самом что ни на есть практическом выражении.

Важно отметить, что и покушения на всевластие тоталитарного коммунизма развивалось по тем же законам. Еще в 20-е годы противостояния на партийных съездах были битвами цитат. В 60—70-е годы цитатами же расчищался путь к проникновению в общественное сознание критических идей, к подрыву коммунистической идеологии. Не случайно на подробнейшем, наукообразном по форме и по происхождению реферировании основывались такие мощные идеологические проекты, как «Зияющие высоты» Зиновьева и «Социализм как явление мировой истории» Шафаревича (последний текст сопровождался, как всякий «научный» труд, длинным списком «использованных источников»). Символично и то, что одним из последних гвоздей в крышку гроба, в котором упокоились уважение и доверие к коммунистическим ценностям, стала «Лениниана» Венедикта Ерофеева — набор цитат, поразительно смешных и разрушающих сакральность коммунизма в сознании того и только того, для кого еще недавно коммунизм, воплощенный в Ленине, опираясь на гремящую силу цитат, представлял собой нерушимую в своей «верности» истину.

Текстократическими — обращенными к власти Слова — по самой своей сути были и остаются приемы идеологической борьбы в России, которые всегда сводятся к «разоблачению» противника, к выявлению того, что *на самом деле верно* не то, что он говорит, а нечто совсем другое. Социализм по логике Шафаревича — это не (набор цитат) власть трудящихся и воплощение утопических идеалов счастья, а (набор цитат) — оказывается — мрачный результат инстинкта смерти. Ленин — по Ерофееву — это не впитанные с молоком матери цитаты (про самого человечного человека, титана среди титанов), а злобный, недалекий, жестокий и смешной карлик (почитайте-ка цитаты).

Вот почему вслед за крушением государства рабочих, крестьян и номенклатуры — и после утверждения статьей 13 Конституции РФ «единственно верного положения» о том, что «никакая идеология не может устанавливаться в качестве государственной или обязательной», — специфика отношений массового сознания со словом и с текстом ушла в тень, стала скрытой, неотрефлексированной. Хотя и не потеряла ни в малейшей степени своей мощи и значимости.

«Единственно верная идеология» была отменена. Но это привело лишь к тому, что ее место осталось вакантным, и все прочие идеологии, со всею силою предоставленного им плюрализма, принялись бороться друг с другом за то, чтобы эту вакансию занять. Возникло текстостремительное общество, в котором любые смыслы имеют тенденцию к концентрации вокруг зародышей-концептов нового окончательного знания.

Вот здесь-то и таилась погибель для идеологического плюрализма. Здесь-то и начинается такое устройство общественного мнения, которое точнее всего будет обозвать «тоталитарным плюрализмом мнений».

Математик, логик, исследователь по самой своей сути Игорь Шафаревич долго, кропотливо и аргументированно разбирался со своей концепцией «малого народа» — «народа внутри народа», имеющего иные устремления, иную этику, отрицающего «большой народ» и подталкивающего его — по дороге счастья — к пропасти. Он привлек статистику, факты и, конечно, цитаты, цитаты и цитаты. Он проанализировал фактографию Великой Французской революции. Он провел яркие аналогии между французской «революционной интеллигенцией», русскими «разночинцами» и социальной психологией советских диссидентов. Но сила текстов уже захватила его, и, начав с исследования

совершено очевидного и, конечно же, значимого факта — еврейского происхождения значительной части советских интеллигентов-диссидентов, — Шафаревич очень быстро оказался затянут в мейнстрим тупого, человеконенавистнического идеологического антисемитизма, в котором на первый план выходит нервозная, закомплексованная юдофобия, а поиски истинных фамилий дедушек того или иного оппонента занимают куда больше умственных сил, чем любые попытки выяснения истины. Точнее, вне проблематики «фамилии дедушки» истину уже просто не ищут.

Текстовые метания ярко воплощены сегодня в идеологических эволюциях хорошего поэта и прозаика Дмитрия Быкова. Сначала, естественным образом дистанцируясь от убогих, примитивных и эстетически неприемлемых форм идеологической жизни социально близкого ему интеллигентского сообщества, Быков оказался чем-то вроде «врага демократии». Аятоллы демократического джихада вынесли в его адрес целую кучу фетв, объявив в разной степени нерукопожатным, на главные свободные радиостанции приглашению не подлежащим (Быков тут же пошел и открыл свой радиопроект) и всерьез как идеолог не рассматриваемым (Быков тут же пошел руководить газетой «Консерватор»). Кстати — могучий эффект — в соратниках у него тут же оказались Крылов и Холмогоров, и, наверное, продлись такая ситуация чуть-чуть дольше, ходить бы Быкову — при всем его честно продекларированном происхождении — в антисемитах и нацистах (не помешала же человеку прослыть антисемитом фамилия «Шафаревич»). Но как точный и въедливый исследователь жизни Быков оттолкнулся от некоторых неприятных ему примет нового времени, стал тонко и едко критиковать идеологов «государственничества». Не прошло и нескольких месяцев, как текстобежная логика вытолкала его на столь ему неприятное поле «либерального кликушества», где слово «государственник» вполне сравнимо по своей негативной суггестии со словом «жид» на соседней площадке.

Отношения образованного сообщества со Словом в нашей текстократической реальности носят характер опасного, неуправляемого суеверия. Ленин говорил о «партийности литературы»: сегодня каждая из существующих идеологических группировок яростно сражается за свой «копирайт на русский язык», объявляя своей партийно-идейной собственностью то или иное слово, ту или иную идею и, наоборот, ставя предупредительные знаки «не влезай, убьет!» на неприемлемые (для этой партии) смысловые конструкции. И вот уже идеолог рецессивного расизма Константин Крылов расставляет ядовитые знаки биологической неполноценности на всех смыслах, ценностях и персонажах интеллектуального пространства, которые кажутся ему соучастниками антирусского сговора чужих (от Окуджавы и Стругацких до Евгения Шварца). А рядом, на «подберезовом» сайте «Грани.Ру», в спецпроекте «Дерьмометр» (слегка переиначенное название известного стишка Галича) составляется список «уродов», в который можно попасть за любое высказывание, в каком можно найти признаки «государственничества», лояльности действующей власти или хотя бы антиамериканизма.

Результат налицо. Тотальное господство Слова, перегрев значимости текста, зацикленность на «единственновернности истины» лишают общество возможности существовать осмысленно, использовать Слово и Текст по их прямому — прикладному — назначению: как инструменты ориентации в реальной жизни, помогающие осознавать действительность и выбирать оптимальные пути. Попадая в тупик текстократии, мы рискуем оказаться в абсолютной информационной изоляции, когда разговор по существу — между людьми или по поводу жизненных проблем — будет подменен бесконечным камланием, безнадежным, никуда не ведущим спором с собственным бессознательным во тьме ослепшего разума.

КОНТЕКСТЫ КУЛЬТУРЫ

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

Крест и полумесяц

Многие ключевые явления культуры могут быть правильно поняты и истолкованы только при учете работы коллективного бессознательного. Это особенно очевидно в переломные периоды истории. Приведу один далеко не бесспорный, но показательный пример.

На этапе формирования нового квазирелигиозного культа в Советской России одной из ключевых задач большевиков было преодоление (философы сказали бы: снятие) многоконфессиональности страны и ее преобразование в единое вероисповедание — марксизм-ленинизм. При этом символика нового строя (полагаю, бессознательно) ассимилировала традиционные мотивы: полумесяц (мусульманство) и крест (христианство) объединились в Серпе и Молоте, хотя последние на сознательном уровне были призваны воплощать единство крестьянства и рабочего класса.

Я вспомнил об этом на Фестивале мусульманского кино в Казани, где был членом жюри. Татарстан — идеальный пример далеко не бесконфликтного сосуществования недавних и давних традиций. На заключительной церемонии меня поразило блестящее выступление двух темпераментных скрипачек в мини-юбках, энергичные движения которых напоминали не столько танец живота, сколько недвусмысленную симуляцию полового акта. Особенно впечатляюще этот номер смотрелся в сочетании с миловидной ведущей в традиционном мусульманском облачении, разве что без паранджи. Неудивительно, что название фестиваля «Золотой минбар» (кафедра проповедника в мечети) в кулуарах невольно трансформировалось в «Золотой минибар».

А в программе выделялся иранский фильм «Святая Мариам» (в английских титрах Saint Mary — «Святая Мария»). Эта исламская версия жития Богоматери была удостоена приза за лучший сценарий, который предназначался, конечно, не столько М.С.Бахманпуру, сколько автору Корана.

Было чрезвычайно интересно сопоставить непорочное зачатие пророка Исы с библейским истолкованием той же самой иудейской легенды. Для неискушенного в теологии отечественного зрителя экран предлагал предысторию рождества Христова, тем более что в синхронном переводе на русский язык (видимо, с английских субтитров) арабские и европейские варианты имен свободно чередовались: Мариам — Мария, Иса — Иисус. Кто-то даже заметил,

что авторы фильма «тянут одеяло на себя», не поняв, что на экране (как и в Евангелиях) и святые, и злодеи — иудеи.

На одной из экскурсий православный священник не без гордости рассказал гостям фестиваля, что чудотворной иконе Казанской Божьей Матери поклоняются сегодня не только христиане и вчерашние атеисты, но и правоверные мусульмане (поскольку для последних она — образ матери пророка Исы). В городе, где православные храмы в свое время воздвигались точно на месте разрушенных мечетей, это вполне закономерно.

В более широком контексте парадоксы (или гримасы) истории от булгар до наших дней служат прекрасным уроком своеволия судьбы, превратившей татар — потомков былых завоевателей и властителей — в обитателей мусульманского (а точнее, полирелигиозного) анклава на российско-советской территории. Празднование тысячелетия Казани в этом контексте может рассматриваться как церемония поклонения новому божеству — Нефти.

В прошлом году меня пригласили в состав жюри I Международного кинофестиваля семейного и детского кино «Верное сердце» в Калуге, в организации которого ведущую роль играла Русская православная церковь.

Все началось с весьма показательного инцидента. Когда о моем присутствии узнала какая-то дама, которая должна была вести семинар о воздействии СМИ на молодежь, то демонстративно заявила, что немедленно возвращается в Москву, поскольку не может участвовать в фестивале рядом с «рассадником порнографии» Разлоговым. Видимо, на нее неизгладимое впечатление произвели такие классические фильмы, как «Дневная красавица» Бунюэля, «Империя чувств» Нагисы Осимы или первые «Эмманюэли», к выпуску которых в наш прокат в разгар перестройки я действительно имел непосредственное отношение, чем горжусь до сих пор.

Перед тем как ретироваться, дама, имя которой я намеренно не называю, успела пожаловаться кому-то из организаторов, он, в свою очередь, донес митрополиту и в результате на церемонию открытия меня не пригласили на сцену вместе с остальными членами жюри. Поскольку я случайно был свидетелем первой филиппики этой дамы по моему адресу, то не удивился и собрался уезжать.

К чести руководителей фестиваля надо сказать, что они извинились, убедили митрополита в том, что непосредственной опасности для общественной нравственности и Русской православной церкви я не представляю, и далее работа продолжалась нормально, разве что молодежь меня радостно (и незаслуженно) окрестила «отцом русской порнографии». Я же почувствовал себя чуть ли не Львом Толстым.

Весьма примечательно, что в Калуге столкнулись между собой два фильма, удивительно близких по общей философской концепции, хотя и весьма различных по стилистике и художественному решению: российская лента «Итальянец» и шведская «Элина». В первой приз за лучшее исполнение детской мужской роли (я не оговорился) получил Коля Спиридонов, вторая стала победительницей фестиваля по разделу полнометражных игровых фильмов. Как член жюри я могу сказать, что в равной степени возможным был и обратный вариант — главный приз «Итальянцу», а актерский приз — юной исполнительнице роли Элины.

Фильмы эти сближает общая концепция. И в том и в другом маленькие герои дошкольного или младшего школьного возраста отстаивают свое представление о том, что такое хорошо и что такое плохо в противовес всем окружающим — и взрослым, и сверстникам. Оказывается, кантовский категорический императив, нравственный закон внутри нас, значительно крепче и устойчивей в «неокрепших детских душах».

Взрослый мир (и мир послушных детей-отличников), будь то в неустроенной российской провинции или на севере благополучной Скандинавии, в равной степени заражен конформизмом и стремлением быть, как все. Для его преодоления требуется подлинный героизм (в смысле, близком к античной трагедии), готовность идти до конца (а в случае необходимости и отдать

свою жизнь) за правду, в которую никто не верит и которая кажется никому не нужной. Ведь всем ясно, что бросившая тебя мать не найдется или ты ей окажешься ненужным («Итальянец»), что легче извиниться перед учительницей и есть школьные завтраки, чем отказываться от еды, рискуя здоровьем, а то и жизнью («Элина»).

К сожалению, в реальности мир взрослых не демонстрирует готовности к изменениям. Буквально через день после окончания фестиваля в Калуге я оказался на защите докторской диссертации одной миловидной и талантливой исследовательницы (имя ее я тоже называть не буду, поскольку важны не столько конкретные факты, сколько лежащие за ними тенденции). Работа посвящена целостности русской культуры и написана с позиций православия. Диссертантка блестяще выступала, точно и доказательно отвечала на каверзные вопросы, демонстрировала владение вполне светской культурологической методологией...

Однако книги ее были опубликованы в православном издательстве, отдельных оппонентов заносило на территорию религиозной пропаганды, а ведущей организацией (по недосмотру устроителей защиты) оказалась Академия государственной службы при Президенте Российской Федерации. В результате диссертантку (абсолютно несправедливо, на мой взгляд) забаллотировали — она не добрала одного голоса до необходимых двух третей от присутствовавших членов диссертационного совета. При этом все выступавшие подчеркивали безупречность защиты, но многие признавались, что не могут голосовать за примат религии над культурологией и политический диктат православия.

Девушка незаслуженно пала жертвой идеологической нетерпимости, и я хотел перед ней публично извиниться, как передо мной извинились организаторы фестиваля «Верное сердце». Надеюсь, что через год в соответствии с инструкциями ВАК она-таки станет доктором культурологии.

Меня более тревожит другое — ростки взаимной нетерпимости, которые захватывают, как мы видим, и наиболее образованные слои населения. Ведь далеко не всем интеллектуалам (с обеих сторон) присуща философская дистанцированность от проблем мира сего. Не опасно ли для стабильности общества недооценивать очевидное раздражение интеллектуальной элиты страны при виде насильственного распространения православия как официальной государственной религии?

ВКЛАД В ИСТОРИЮ

СЕМЕН ЭКШТУТ

«Мировая закулиса» и странности любви

Есть сюжеты, обращение к которым изначально сулит если не успех, то несомненный интерес зрителей. Но даже среди таких выигрышных сюжетов история последней пушкинской дуэли занимает исключительное место. Минуло сто семьдесят лет со дня поединка у Черной речки. Литература о последней пушкинской дуэли необъятна. Однако все точки над і до сих пор не расставлены. Поэтому фильм Натальи Бондарчук «Пушкин. Последняя дуэль», показанный в день памяти поэта на телеканале «Россия», не мог не приковать внимание зрителей.

Нам обещали показать политический детектив и вскрыть подлинные причины гибели Александра Сергеевича Пушкина. Если я не ошибаюсь в подсчетах, то «Последняя дуэль» стала третьей по счету киноверсией поединка между Пушкиным и Дантесом. По версии режиссера фильма, великого русского поэта убила не пуля Жоржа Дантеса, не «позор мелочных обид» и, тем более, не «отсутствие воздуха». Пушкин стал жертвой самого настоящего заговора «мировой закулисы». Дело в том, что император Николай I не только ценил Пушкина как поэта, но и считал его умнейшим человеком в России. Более того, по версии авторов фильма, государь все больше и больше прислушивался к советам своего гениального подданного. Пушкин же, на то он и гений, заглянул на двадцать пять лет вперед и раньше других понял, какую смертельную опасность для матушки России таит направленный против нее будущий союз европейских держав. Прозорливость гения не понравилась врагам России, и они приложили все усилия, чтобы его уничтожить. А что же государь? Фильм наглядно показывает нам, что император по-отечески опекает Пушкина: в личной беседе советует быть осторожнее и не давать повода для козней клеветников и недоброжелателей. Когда камер-юнкер Пушкин уж очень резво ведет себя на придворном балу, то царь специально посылает к нему фрейлину Россет, и «черноокая Россети» передает Александру Сергеевичу просьбу государя вести себя не столь вызывающе и не провоцировать без нужды своих многочисленных врагов. И не смущает режиссера, что фрейлина Александра Осиповна Россет еще в январе 1832 года стала супругой Николая Михайловича Смирнова, а в марте 1835 года уехала с мужем за границу. (Весть о роковой дуэли застала ее в Париже.) Все это мелочи.

Наталья Бондарчук уверяла, что прочла две тысячи книг о пушкинской эпохе. Тогда чем объяснить целый ряд досадных неточностей в костюмах героев фильма, претендующего на историческую достоверность? На шее государя мы видим военный орден святого Георгия 2-й степени, а на его груди — серебряную медаль в память войны 1812 года. Знаки отличия исключительно достойные, спору нет, да вот только Николай Павлович не удостоился их получить. Не было у него этих наград. А у генерала Леонтия Дубельта мы видим орден святого Владимира 3-й степени с мечами. И авторам фильма невдомек, что мечи на орденах, полученных «за военные подвиги против неприятеля», были установлены императорским указом от 5 августа 1855 года, уже в царствование Александра II. Итак, мечей на орденах еще не было, а вот звездочки на эполетах уже были. Поэтому генерал-майор Дубельт должен был носить две звездочки, а подполковник Данзас — три, однако этого мы не видим. Но не будем придираться к частностям. Истинный художник имеет непреложное право сближать и разводить реальные события в пространстве и времени.

Заботу государя о национальном гении можно понять. Ведь кто окружает императора всероссийского?! Министр иностранных дел *Нессельроде*, главноначальствующий III Отделения *Бенкендорф*, его правая рука и начальник штаба корпуса жандармов *Дубельт*... Нет никого, кто мог бы радеть об интересах России. Показан, правда, еще князь Вяземский, но неврастеничный и быстро хмелеющий Петр Андреевич накануне поединка «отвращает свой взор от дома Пушкиных» и перестает принимать у себя поэта. Зловещая атмосфера окружает не только поэта, но и царя. Не будем подробно говорить о каждом из этих персонажей, хотя и герой войны 1812 года граф Бенкендорф, и бывший адъютант генерала Раевского Дубельт видели смысл своей служебной деятельности в неукоснительном исполнении высочайшей воли. Скажем только о Нессельроде, который в фильме предстает каким-то местечковым фактором. Создателям фильма нет никакого дела до того, что государственный канцлер граф Карл Васильевич Нессельроде, «до конца жизни не умевший правильно говорить и писать по-русски», именно потому и ухитрился в течение сорока лет оставаться главой Министерства иностранных дел, что обладал «редким умением никогда не действовать слишком поспешно» и всегда колебался вместе с высочайшей волей. Именно такой министр иностранных дел был нужен и Александру I, и Николаю I. Защитники графа Карла Васильевича утверждали, что он не сочувствовал внешней политике Николая, но всегда умел вовремя стушеваться. Канцлер был вынужден выйти в отставку в апреле 1856 года, после окончания Крымской войны, которая во многом была спровоцирована обеспокоенностью Запада непомерными, с точки зрения европейских держав, имперскими амбициями Николая. Притязания императора всероссийского на черноморские проливы и раздел владений Оттоманской Порты напугали Европу — и тогда Великобритания, Франция и даже Сардиния поддержали Турцию в войне с Россией.

У Российской империи были свои геополитические интересы, у европейских стран — свои. И хотя эти интересы противоречили один другому, у Запада не было стремления извести Россию, как это предполагают авторы фильма. Слов нет, неуклонное расширение пределов Российской империи вызывало, мягко говоря, настороженное отношение Европы. 29 ноября 1833 года на балу у военного историка генерала Дмитрия Бутурлина гости рассматривали карту постепенного распространения России. На следующий день Пушкин записал в дневнике примечательную реплику полномочного посланника Великобритании в России Джона Дункана Блайя: «Долго ли вам распространяться... Ваше место Азия; там совершите вы достойный подвиг сивилизации... etc.» Что и говорить, реплика не очень дружественная, но между желанием дипломата направить внешнеполитическую активность Российской империи в иное русло и стремлением уничтожить Россию — «дистанции огромного размера». Однако — по версии создателей

«Последней дуэли» — печальной для России Крымской войны удалось бы избежать, если бы Пушкин был жив и, приближенный к престолу, своевременно предостерег бы императора от грядущей опасности. С первых же кадров нас убеждают в том, что «наше всё» был первым, кто прозорливо предвидел возможность сплочения Запада против России. Жаль, что он ограничился только этим и ничего не сказал государю о Великой Октябрьской социалистической революции...

Кульминацией фильма является сцена трогательного единения между императором Всероссийским и русским народом, собравшимся у дверей последней квартиры поэта на набережной Мойки, 12. Действительно, проститься с поэтом пришла огромная толпа людей: в отчете III Отделения было сказано, что «собрание посетителей при теле было необыкновенное». Казалось бы, что можно к этому прибавить? Но авторам фильма этого было мало. По их версии, император Николай I вместе с генерал-фельдмаршалом князем Иваном Федоровичем Паскевичем якобы навестили семью погибшего на дуэли поэта вскоре после его трагической кончины. Однако ничего этого не было и быть не могло! Ни Николай, ни Паскевич не были в эти трагические дни на набережной Мойки. Еще 4 (16) февраля 1837 года государь написал Паскевичу, своему бывшему «отцу командиру», как он любил его называть в письмах: «Впрочем, здесь всё тихо, и одна трагическая смерть Пушкина занимает публику и служит пищей разным глупым толкам. Он умер от раны за дерзкую и глупую картель, им же писанную, но, слава Богу, умер христианином». 19 февраля фельдмаршал ответил императору из Варшавы: «Жаль Пушкина как литератора, в то время когда его талант созревал, но человек он был дурной». 22 февраля (6 марта) последовал ответ Николая: «Мнение твое о Пушкине я совершенно разделяю, и про него можно справедливо сказать, что в нем оплакивается будущее, а не прошедшее». Так обстояло дело. Авторы фильма «Пушкин. Последняя дуэль», изменив место действия, перенесли этот заочный диалог в письмах на порог последней квартиры поэта. Этим дело не ограничилось. Они опустили первую реплику царя и начало второй, там, где Николай соглашается с Паскевичем. В результате этой манипуляции получилось, что император не просто не разделяет мнение Ивана Федоровича, а резко ставит на место.

Не моя задача разбирать игру актеров. Но мимо одного существенного обстоятельства я не могу пройти. Сергей Безруков играет Пушкина времен послелицейских, времен Петербурга и южной ссылки. Это — автор «Гавриилиады», а не создатель «Мирской власти» и «Памятника». Это не историк, чья «История Пугачевского бунта» не имела успеха у читателей и не принесла ее создателю ожидаемых доходов, это и не издатель «Современника», не оправдавшего коммерческих ожиданий, возлагаемых на него Пушкиным. Многочисленные долги, включая неоплаченные счета извозчику, булочнику, молочнице, аптекарю, портному, модистке, владельцу книжного магазина, — все это тяжким грузом лежало на плечах Пушкина в январе 1837 года. Но ничего этого мы не видим в «Последней дуэли».

Фильм получился не об этом. И главное — не о Пушкине. На фоне «жужжанья клеветы» и замысловатой истории с дипломом «ордена рогоносцев» на наших глазах — вполне в духе отчетливо сформировавшихся стилистических тенденций — разворачивается драматическая история однополой любви стареющего мужчины. Нидерландский дипломат барон Геккерн, посланник при русском дворе, самозабвенно любит Жоржа Дантеса и ради этой любви готов на все. Карьерный дипломат никогда не был женат и не имел романов с женщинами. Его гомосексуальная связь с Жоржем не была секретом. Он усыновил смазливого Жоржа, привез юношу в Петербург и всемерно способствовал его карьере. «Это была страстная влюбленность стареющего человека, любовь самозабвенная и безоглядная, все готовая отдать за ответную любовь любимого существа», — утверждал Викентий Викентьевич Вересаев. И когда бисексуал Жорж стал домогаться Натальи Николаевны Пушкиной, то барон, рискуя своей дипломатической карьерой, стал вести себя, как старая сводня.

Чтобы сохранить хотя бы видимость привязанности Жоржа, Геккерн забыл, что он представитель коронованной главы, и в конечном счете расплатился карьерой. После смерти поэта барон по требованию Николая I был объявлен персоной нон грата и не по своей воле покинул Петербург.

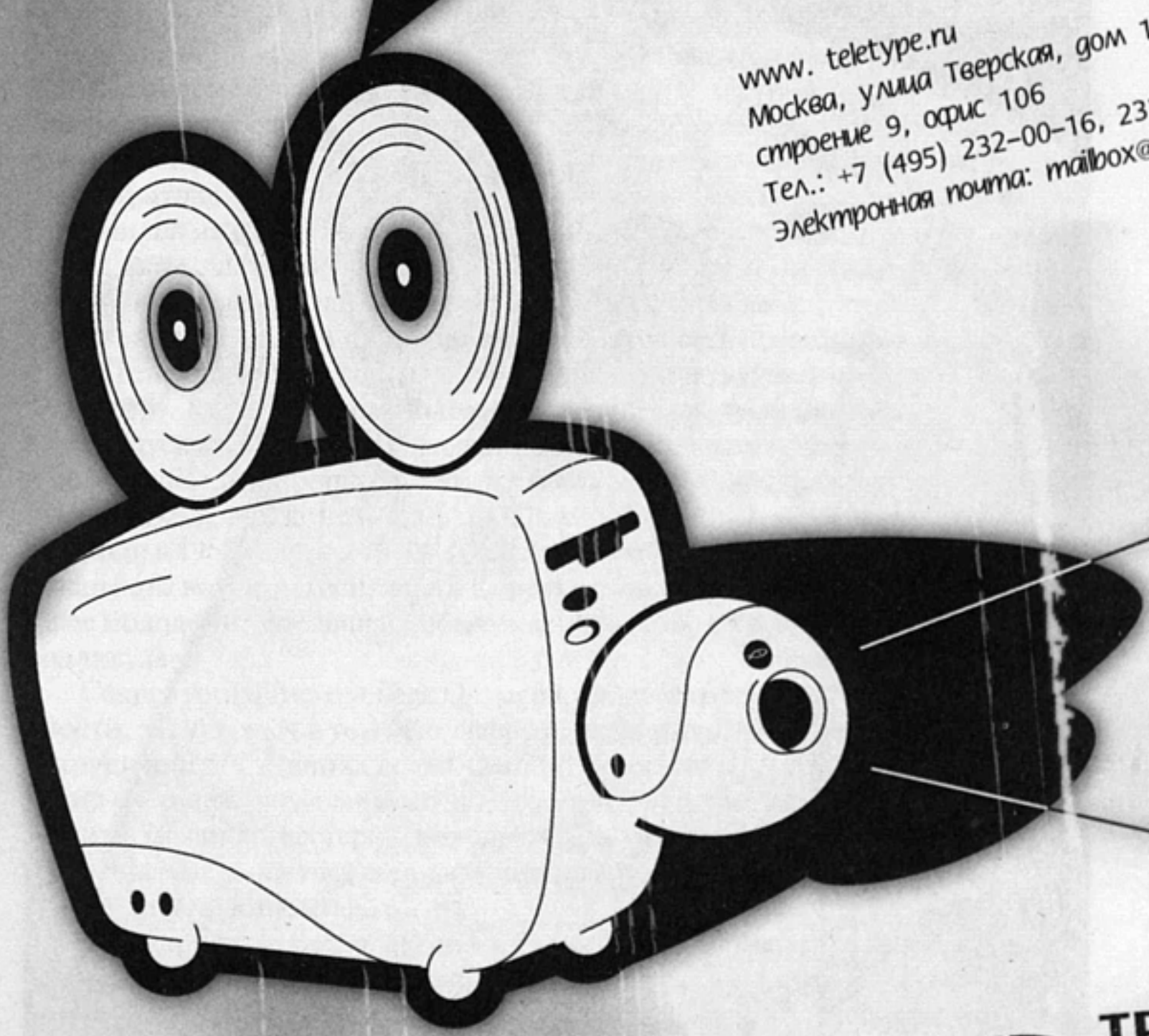
Бывают странные сближения. В 1837 году Геккерн и его приемный сын были вынуждены покинуть Российскую империю. А уже в 1838 году Оноре де Бальзак начал работу над новым романом «Блеск и нищета куртизанок», который завершил в 1847-м. Беглый каторжник Жак Коллен по прозвищу Обмани-Смерть, он же Вотрен, он же аббат Карлос Эррера, казначей трех французских каторг, влюбится в Люсьена Шардона и ради этой любви совершит множество неординарных поступков. «Каторжный Макиавелли» бросит к ногам своего возлюбленного каторжный общак, введет Люсьена в высший свет, добьется для него графского титула и едва-едва не сделает зятем герцога. Граф Люсьен де Рюбампре по воле романиста покончит самоубийством в тюремной камере, оставив Жака Коллена безутешным. Барон Геккерн со временем сумеет наладить свою так некстати прервавшуюся дипломатическую карьеру, доживет почти до девяноста трех лет и остаток жизни проведет в семье приемного сына. Барон Жорж Дантес волею судеб сделает блестящую политическую карьеру, станет сенатором, командором ордена Почетного легиона и умрет в своей постели, окруженный детьми, внуками и правнуками.

На экране — вполне российский итог. Объявили политический детектив о последней дуэли Пушкина, а получили кич о странностях однополой любви...

ВАЖНЕЙШИМ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

TELE TYPE

www. teletype.ru
Москва, улица Тверская, дом 12,
строение 9, офис 106
Тел.: +7 (495) 232-00-16, 232-00-21
Электронная почта: mailbox@teletype.ru



TELE TYPE

И М Е Н А

Роберт Оптмен

НИНА ЦЫРКУН

Правила игры

Он был глубок, как океан, и легок, как перышко.

Ричард Гир

Уйти на покой? Вы имеете в виду умереть?

Роберт Олтмен

Роберт Олтмен был одним из последних титанов века кино. Он ушел из жизни в восемьдесят один год, но до самого конца снимал фильмы, словно следуя правилу Франсуа Трюффо, что «кино должны делать мальчишки». Его последняя картина «Компаньоны» (2006) так же свежа и непредсказуема, как и самые первые его ленты. И сама его биография, изобилующая как будто бы совершенно несовместимыми фактами, говорит о том, что Олтмен был человеком, всегда готовым к неожиданным поступкам и поворотам. Сын успешного страховщика, он закончил католическую школу, военную академию, отправился на фронт второй мировой в качестве пилота бомбардировщика, потом прошел курс инженерных наук в университете штата Миссури, после чего пытался на все лады встроиться в бизнес — даже изобрел машинку для татуировки собачек. А одновременно начал писать сценарии, один из которых («Телохранитель») в 1948 году удалось продать для постановки Ричарду Флейшеру. Карьера в кино долго не складывалась, но поскольку его никак не желали пускать в Голливуд с парадного входа, он искал туда пути, осваивая разные ремесла кинопроизводства, поставил массу короткометражек и рекламных роликов, что, конечно, не прошло бесследно; Олтмен вернулся на первые роли в 1968 году, а в 1970-м благодаря черной комедии M.A.S.H. (об американском военном госпитале в Корее) в свои сорок пять лет оказался в авангарде молодежи, затеявшей победоносную борьбу с Голиафом в лице «старого Голливуда».

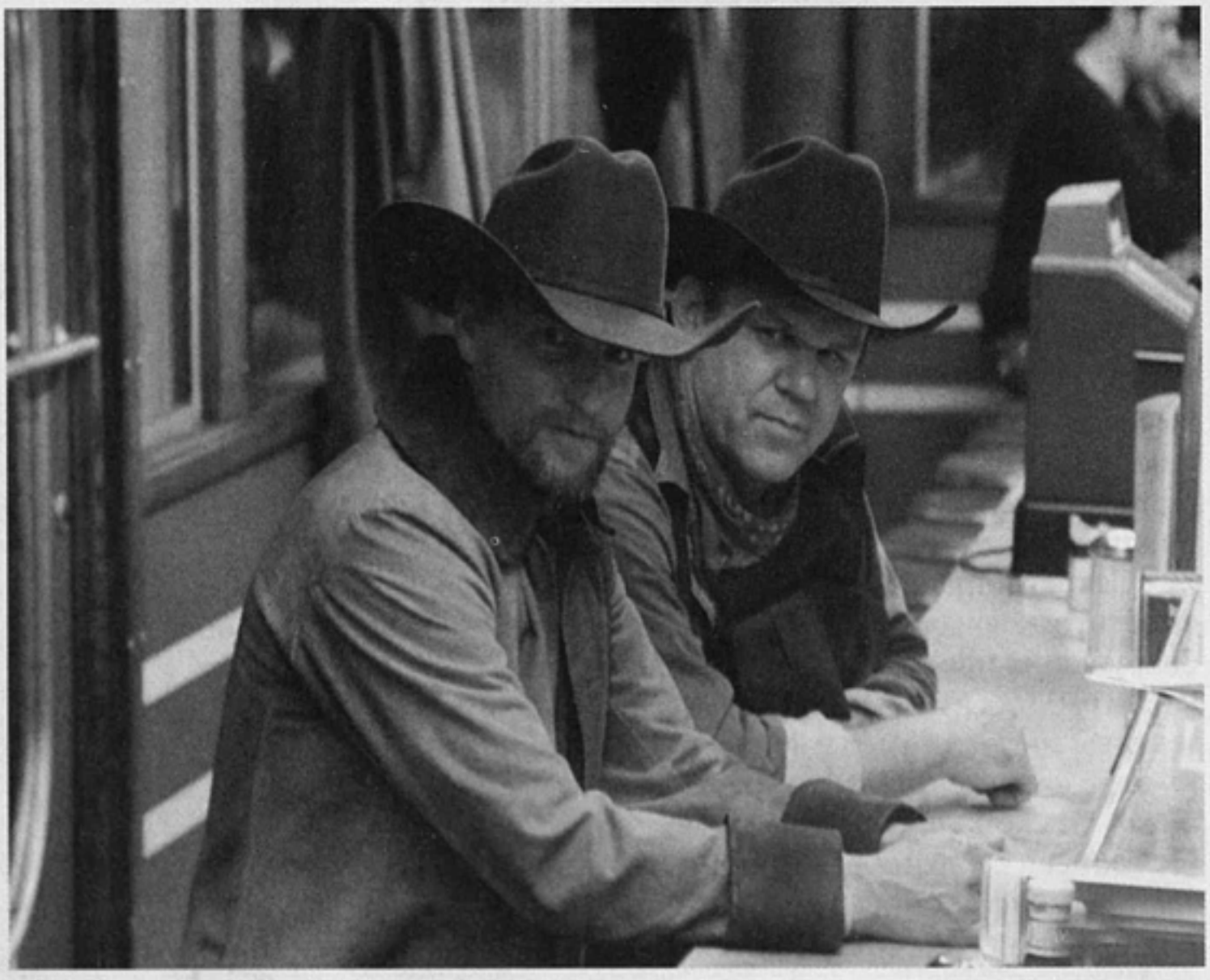
Секрет тогдашнего успеха Олтмена, как и секрет его творческой неувядаемости, заключался в том, что пафос борьбы никогда не заводил его в тупик сокрушения противника до основания, чтобы затем... Режиссер демонстративно работал в пределах классических голливудских жанров — комедии, детектива, мюзикла, вестерна, мелодрамы, но при этом подвергал неожиданному переосмыслению все основные мотивы, условные стереотипы и архетипы американской киномифологии.

Олтмен стряхивает обветшавшие моральные догмы, романтически идеальные представления о прошлом и настоящем и заполняет экран новыми героями, реальными современниками. («Реющий на ветру американский флаг

в моем фильме может появиться только шутки ради», — как-то обмолвился он.) Под его рукой умирают старые мифы о былом героизме людей фронтира, о бескорыстной дружбе и вечной любви. Недаром его называют самым европейским из всех американских режиссеров: место благих предрассудков занимают темы, будто калькированные с философии французских экзистенциалистов — разрушительная абсурдность существования, невозможность духовной близости, триумф расчетливой личной выгоды и обреченность человека подчиняться своим роковым страстям и порокам.

В вестерне «Маккейб и миссис Миллер» (1971) Олтмен вместе с Уорреном Битти ставит на место победительного благородного рыцаря страны Мальборо характерный для культуры рубежа 60—70-х годов тип антигероя, странствующего игрока, который пытается построить свою собственную империю в захолустном городе, но проигрывает куда более могущественным, богатым, беспринципным и жестоким «строителям» Запада, а одновременно и приглянувшейся ему хозяйке публичного дома миссис Миллер (Джулия Кристи), которая любви предпочитает опиум. Маккейб — нечто вроде нового Гамлета, он предается любви, когда нужно проявить бойцовские качества, размышляет, когда требуется действовать, и слишком поздно осознает, что мыслитель из него никудышный, а традиционная пресвитерианская нравственность его обманула. Однако, в отличие от многих ангажированных режиссеров той поры, Олтмен не морализирует и не поучает, в мужском жанре вестерна он проявляет себя как ироничный, печальный, но все же лирик. По договоренности со своим постоянным соавтором — оператором Вилмошом Жигмондом, он отказывается от выигрышной эпичности вестерна, помещая персонажей в естественную среду, подчеркнуто локализуя значимые смысловые центры мизансцен с помощью простых вещей, приводя пейзажи к человеческому масштабу, вводя лаконичное естественное освещение настольной лампой, огнем камина или светом из тусклого немытого окна, играя на контрастах холодной зеленовато-голубоватой палитры пленэра и теплой золотисто-красноватой гаммы интерьера борделя...

В том же 1971 году на экраны вышел детектив «Долгое прощание» по роману фаворита режиссеров голливудского «золотого века» Реймонда Чандле-



«Компаньоны»

ра. Главного героя, частного сыщика Филипа Марлоу, некогда блестяще исполненного Хамфри Богартом, теперь играл Эллиот Гулд, и это был уже совсем другой персонаж. Крутой парень, у которого все под контролем, превратился в человека, находящегося под контролем предначертанной обстоятельствами судьбы. Этот Марлоу тоже антигерой — человек, запоздавший в своем веке; в своих старомодных пиджаках, за рулем древнего драндулета он живет по выдуманным канонам «черно-белых» 40-х в не приспособленных для этого 70-х. А потому его стремление к успеху — в сочетании с желанием сохранить свою автономность — обречено на неудачу, и сам фильм превращается в саркастическую пародию на фильм о крутом детективе. Резкие перемены настроения, характерные для фильмов Олтмена, здесь с известным юмором аккомпанируются разными аранжировками основной музыкальной темы, сопровождающей Марлоу, — от нейтральной джазовой версии этой мелодии, льющейся из автомобильного радио, до синкопов похоронного оркестра в мексиканской деревушке.

В мюзикле «Нэшвил» (1975) фестиваль музыки кантри становится сатирической метафорой всего американского общества. Здесь Олтмен впервые использовал прием, который впоследствии довел до невероятного совершенства в «Свадьбе» (1978), «Срезках» (1993), «Готовом платье» (1994) и «Госфорд-парке» (2001). Это горизонтальный срез или «скрутка телефонного кабеля», когда взаимная вибрация мини-сюжетов создает особый резонанс, в котором звучит то слаженный, то дисгармоничный хор голосов. Певцы, знаменитые и начинающие, политиканы, несчастная домохозяйка с двумя глухонемыми детьми, английская документалистка, мечтающая о певческой карьере бездарная официантка — двадцать четыре персонажа в «Нэшвиле», а потом сорок восемь экстравагантных персонажей в «Свадьбе» или сорок пять в «Госфорд-парке» — это сумма простых историй обыкновенных людей с их обыкновенными житейскими драмами. Люди «необыкновенные» — знаменитые артисты, журналисты, деятели моды в ролях самих себя появляются в фильмах Олтмена на равных с придуманными персонажами и без всякого возвышающего флера, так что непредвзятому взгляду трудно различить оригиналы и копии, как в закулисье модных показов («Готовое платье»), где Ким Бэсингер

«Нэшвил»

«Готовое платье»

в роли журналистки снует мимо Сони Рикель или Жан-Поля Готье и их шикарных моделей. Соответственно и реальный антураж смешивается с декорациями, стирая границы между «тем» и «этим» мирами, сообщающимися благодаря телекамере или фотообъективу, как в «Готовом платье», а в целом — благодаря глазку кинокамеры.

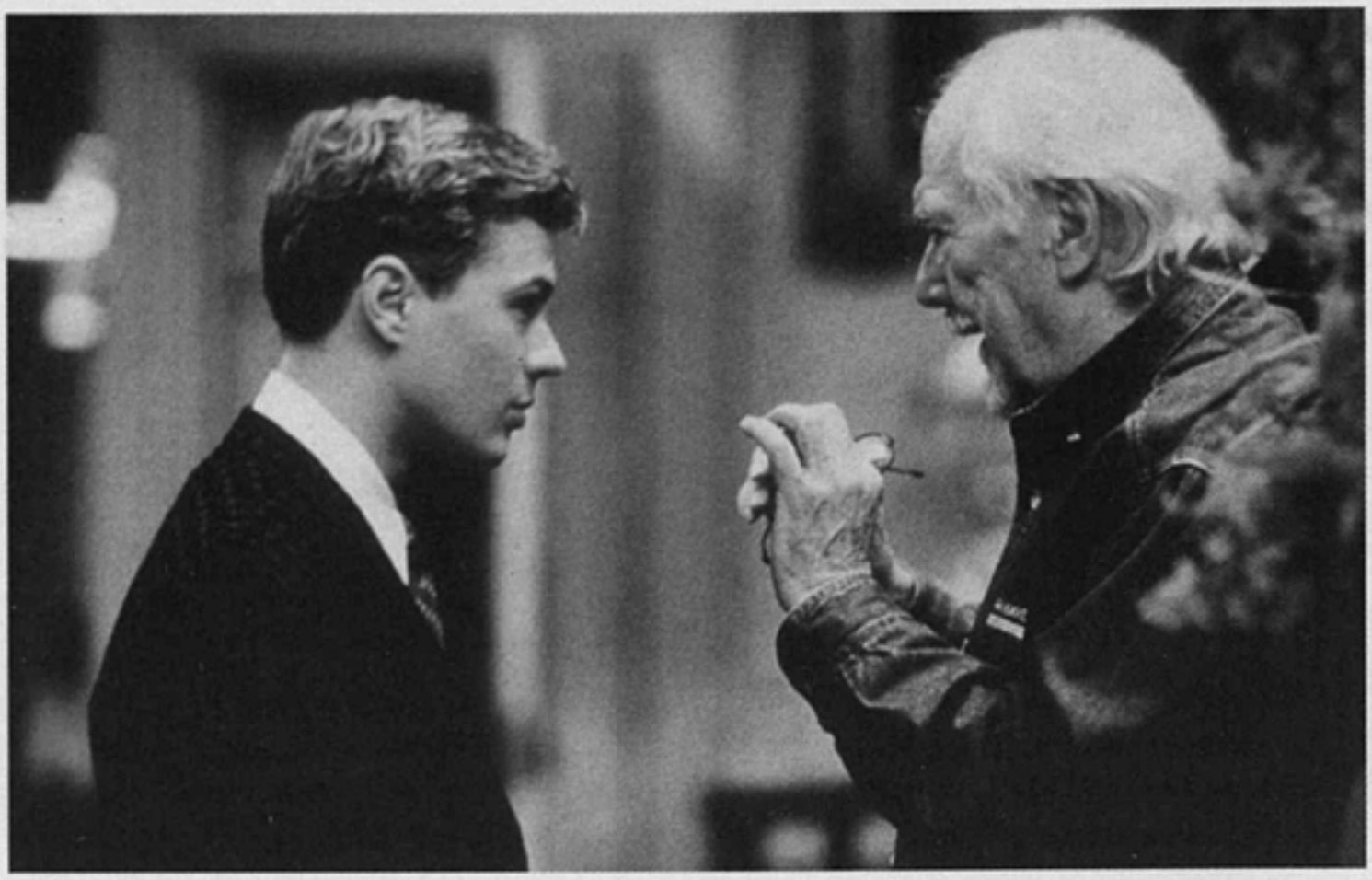
Фильмы Олтмена часто поначалу кажутся спонтанными, неструктурированными, но к финалу в них обязательно выявится вполне четкая структура, как правило, не рационально исчисленная, а сложившаяся из игры чувств и эмоций. Мир, предстающий на экране уравновешенно спокойным и гармоничным, позже взрывается неординарным, сенсационным или криминальным сюжетным поворотом и далее выстраивается в расследование — как ему полагается, более или менее упорядоченное. (Иногда и само развитие действия, и способ съемки оказывались неожиданными даже для режиссера, часто выступавшего автором сценария. Он не делал раскадровки и, приходя на площадку в «девственном» состоянии, твердо знал лишь то, что должно быть там установлено и что требуется от актеров. А далее он, как сам говорил, «отправлялся в увлекательное путешествие». И зрителю предлагал примерно то же самое: его многофигурные композиции и движущаяся камера не позволяют сидеть, уставившись в одну точку, а заставляют постоянно выбирать фокус.) Гибель дизайнера во время Международной выставки прет-а-порте, убийство сценариста в «Игроке» (1992), отравление хозяина усадьбы в «Госфорд-парке», землетрясение в «Срезках» и т.п. — триггеры, запускающие другой, динамичный, даже головокружительный тип повествования. Но вместе с тем, нередко превращаясь (благодаря запутанной интриге) в фарс, эти фильмы заставляют зрителя внимательно вглядываться, чтобы открыть нечто неожиданное в самом тривиальном — вроде приготовления еды, домашнего музицирования или чистки ботинок и утюжки белья. Не случайно инспектор Томпсон (Стивен Фрай) в «Госфорд-парке» беспечно разрушает нарочито оставленные убийцей улики и вообще плюет на правильную процедуру расследования, которой так увлечен его помощник. Инспектора занимают по видимости несущественные вещи — его нервирует то, что его постоянно называют Томасом, и интересует собственная трубка. Только возврат к самому простому помогает освежить взгляд и вернуть остроту зрения, чтобы суметь рассмотреть все точки на i, когда все уже усложнилось до полной неразберихи.

Олтмен последовательно использовал эту стратегию из фильма в фильм, каждый раз стараясь, чтобы нам было не скучно. Тем более что он мастерски обманывал зрительские ожидания, усыпляя бдительность ровным тече-

«Госфорд-парк»

нием повествования и его шутливым (или слегка отстраненным) тоном, для чего хорошо подходит в качестве места действия глубинка, пристрастие к которой Олтмен нередко декларировал уже в названиях («Канзас-сити», например, или «Госфорд-парк»). В ироническом детективе «Наследство Куки» в местечко Холли Спрингс нас вводят едва слышная музыка в стиле ритм-энд-блюз, ночное освещение уютного одноэтажного городка и негромкий диалог полицейских патрульных, рассуждающих не о сбежавшем из Алькатраца маньяке, а о рыбалке. Сценарий оперирует расхожими клише южной мифологии. Во-первых, персонажи. Оставшийся за кадром джентльмен старой закваски, память о котором так сильна в душе его вдовы, что она радостно отправляется на встречу с ним в иной мир, выстрелив себе в голову. Южная леди по прозвищу Куки (Печеньице), знающая истинную цену вещей и по-настоящему привязанная лишь к своему чернокожему слуге Уиллису. Верный Уиллис — типичный «дядя Том», мужской вариант Мамушки Скарлетт О'Хара или шофера мисс Дейзи из фильма Брюса Бересфорда. Увядающая старая дева Камилла, витающая в мире мечты, напоминающая Бланш Дюбуа из «Трамвая «Желание». Во-вторых, сюжетные мотивы, например, дружба и взаимопонимание через поколение: совсем старые и очень юные живут в одном мире «вина из одуванчиков» — бесшабашном и романтичном. Среднее же поколение, отравленное необходимостью борьбы за существование, эгоистично, прагматично и злокозненно. В-третьих, основная сюжетная линия: обвинение невинного чернокожего мужчины в убийстве белой женщины. Однако к финалу все персонажи оказываются не теми, кем казались: черный слуга — ближайшим родственником покойной Куки, которому надлежит получить наследство, старая дева — матерью девушки, считавшейся ее племянницей, а божий одуванчик Камилла — сущей ведьмой, «леди Макбет», подтасовавшей улики мнимого убийства[1]. Соответственно и развязка (смерть Камиллы) оказывается совершенно неожиданной, но справедливой. Справедливость восторжествовала, но без вмешательства закона, что не по-американски, хотя и по-южному (все-таки здесь зародился суд Линча). Однако же и самые трагические южные мотивы превращаются тут в бурлеск, когда

[1] В «Готовом платье» Олтмен срывает респектабельные личины с трех гламурных дам, редакторш модных журналов. Фотограф Майло О'Бреннигэм делает их разоблачающие скандальные снимки, причем одна из этих дам похищает негативы. В «Госфорд-парке» оказывается, что многие слуги гораздо счастливее, а главное, побогаче своих хозяев и могут позволить себе то, чего не могут господа. Пронырливый Генри-американец, переспав с сексуально озабоченной леди Сильвией, решил, что перешел в другую категорию и самодовольно расположился в гостиной, требуя кофе. И получил — слуга якобы нечаянно под хохот гостей опрокинул ему горячий кофе прямо на причинное место.



Роберт Олтмен на съемках фильма «Госфорд-парк»

постепенно разворачивающиеся события завертелись, как часто бывает в финалах Олтмена, с подобающей быстротой и персонажи фильма, они же артисты любительской труппы, волоча за собой бутафорские мечи, отправились в участок, где вместо финала уайльдовской «Саломеи» «разыграли» фрагмент из «Макбета». В этой сцене нетрудно узнать постановщика пародийного дефиле собачек в «Готовом платье» (когда вдова погибшего дизайнера с забавной серьезностью ведет по «языку» свою болонку), иронично обыгрывавшем подиумное действо с показами самых престижных мировых коллекций Лакруа, Рикель, Готье, Ферре.

К финалу у Олтмена всегда припасена бомба вроде внезапного выстрела миссис Стилтон в Блонди О'Хара, рыдающую на груди умирающего мужа («Канзас-сити»), или дефиле обнаженных манекенщиц («Готовое платье»). Но Олтмен узнаваем не только в этом. Умело игравший цитатами и перевертышами, он не был затронут постмодернизмом, а следовательно, умел отличать черное от белого. Зло должно быть остановлено, наказано, иначе его бесконтрольная концентрация грозит тектонической катастрофой, как в «Срезках». Оно, конечно, вечно и неистребимо, но лишь вечная же борьба с ним составляет драматургию жизни, финал которой, как ни крути, все равно трагичен.

Однако Олтмен мог бы сказать словами Вуди Аллена: «Мир скорее смешон, чем трагичен», а потому мрачной серьезности он избегал. Не случайно так часто героями его фильмов становился «человек играющий», один из фильмов назывался «Калифорнийский покер», а другой просто «Игрок». При этом игра осмысляется иронически, в том числе и та, что разыгрывается на самой крупной в мире фабрике «игрушек» — в Голливуде.

Киноленд всегда был мишенью убийственной насмешки Олтмена, в чем, конечно, было немало личного, если вспомнить, как долго он его не принимал. Здесь надо заметить, что на протяжении всей своей карьеры Олтмен работал наперекор мейнстриму, но не эмигрируя при этом в гетто сугубого артхауса. Да, у него был свой путь в искусстве. Достаточно вспомнить, в каких художественных контекстах рождались его фильмы. Черная комедия M.A.S.H. — почти одновременно с бравурно-патриотическим «Паттоном», «Доктор Т и женщины» (2000) — на фоне «Красотки» (да еще все с тем же Ричардом Гиром). Или: чем масштабнее становится обычная голливудская постановка, тем камернее делается кино Олтмена; во времена триумфа «Властелина колец» он декларативно снимает «Труппу» (2003) с бюджетом в 2,16 миллиона. В эпоху безумных гонораров мега-звезд намеренно составляет ансамбль «Госфорд-парка» из достаточно недорогих, но замечательно

«Срезки»

талантливых либо британских (Мэгги Смит и Хелен Миррен), либо наименее звездных американских (Райан Филипп) актеров[2].

В «Госфорд-парке» Олтмен более всего оттягивается на посланцах из Голливуда. При этом он не просто комикует — каждая шутка оправдана реальностью, так что в шутке всегда лишь доля шутки. Пародийный продюсер (гей вегетарианец) вызывает оторопь у вышколенной английской прислуги, но что поделать, как говорит кто-то из них: «Мистер Вайссман американец, у них там все по-другому». Пока он гостит у сэра Уильяма, в Калифорнии снимается кино под названием «Чарли Чэн в Лондоне». И в самом деле, в 1934 году такой фильм — один из эпизодов бесконечной истории про знаменитого сыщика — вышел на экраны, и там дело как раз происходит в английском поместье, куда съезжаются на охоту гости и где случается убийство, причем, как и в фильме Олтмена, подозреваются все. «А кто же убийца?» — спрашивают Вайссмана (Боб Балабан), но он отказывается отвечать: вам, мол, будет неинтересно. «А мы и все равно смотреть не будем», — подает реплику одна старая грымза. В гостиной заходит разговор о последнем фильме с Айвором Новелло (Джереми Нортем) — «Жилец». Это римейк хичкоковского «Жильца», в котором Новелло играл ту же роль, но на этот раз крайне неудачный. А над бедным актером, который завис над роялем, бесконечно исполняя сладкие песенки, смеются, потому что интерес к нему быстро остыл, и все уже не чают, когда он заткнется. Ирония в том, что артист, который на экране часто изображает аристократов, в жизни, по сути дела, занимает место прислуги, обслуживающей прихоти хозяина-продюсера.

«Правилам игры научили меня «Правила игры», — каламбурил Олтмен, как всегда, с особым смыслом. Название фильма Жана Ренуара недаром прозвучало из уст режиссера, обронившего однажды: «Бессмысленно спрашивать меня про мой собственный почерк. Все, что я умею, заимствовано у других режиссеров: Бергмана, Феллини, Куросавы, Хьюстона и Ренуара». В самом деле, скажем, мизансценирование «Госфорд-парка» напрямую отсылает к фильму Феллини «И корабль идет». Дом сэра Уильяма — эдакий двухпа-

[2] В отношении к деньгам Олтмен остался приверженцем идеологии эпохи бунтов. «Сегодня в кинобизнесе заправляют бухгалтеры, которые, получив 40 миллиардов кассы, плюют на то, что загубили всю киноиндустрию, — говорил он. — Да и вся западная христианская цивилизация погрязла в комфортабельном самодовольстве, ей нет никакого дела до остального мира. Нет у нас благородства. Сама идея платить какому-нибудь топ-менеджеру по 40 миллионов в год непристойна. Приятно, конечно, нежится на шелковых простынях и тому подобное, но уж слишком сильны различия в нашем обществе, и на этом фоне роскошь выглядит не только избыточной, но и бессмысленной».

лубный «Титаник», который обречен пойти ко дну. 1932 год — последний год безмятежности в Европе; скоро в Германии придет к власти Гитлер, а в Италии Муссолини, начнется вторая мировая война и рухнет тот извечный порядок, когда в особняке, где обитали двое хозяев, им прислуживали сорок человек. Но пока верхнюю палубу занимают господа, а нижнюю — слуги, которые даже имен своих лишены и отзываются на фамилии хозяев, а за стол садятся в соответствии с иерархией господ. «Пассажиры»-гости и команда-прислуга, расселенные по подобающим «палубам» — в роскошных «каютах» и тесных «кубриках»,— бесконечно снуют туда-сюда по лабиринту лестниц и коридоров, скользя за стеклами перегородок и дверей, разделяющих людей на классы. Вслед за ними мы заглядываем в кают-компанию высшего офицерского состава, куда нас непременно сопровождает кто-нибудь из слуг, в персональные каюты первого класса господ и матросский кубрик. А истинный ключ к разгадке в «Госфорд-парке» — как раз цитата из «Правил игры»: «У каждого есть свой резон», на свой лад перефразированная дворецким: «Нам всем есть что скрывать».

Рассказывая детективную историю, Олтмен пишет историю кинематографа, отдавая должное дорогим теням и тому кино, которого уже не будет никогда. «Свадьба» начинается смертью одной из героинь, бабушки, роль которой исполнила легендарная Лиллиан Гиш,— нельзя не увидеть здесь грустного намека на смерть кино, случившуюся в разгар бесшабашного чужого веселья. «Игрок» заканчивается кадрами гения кино — Гриффита, входящего вместе с беременной женой в увитый розами дом. Последним фильмом Олтмена стала самая элегическая его картина — «Компаньоны». Это смешная и грустная история о том, как закрывают некогда популярную радиопередачу, потому что театр, в котором ее записывали, подлежит сносу, и ее участники собираются в последний раз, чтобы спеть самое любимое, а один из них не переживет этого дня. Как всегда, обращаясь к глубокой и болезненной теме, Олтмен насыщает пространство фильма множеством важных деталей и подробностей, дорогих его памяти. В фильме группа реально существующего человека Гаррисона Кейлора (который сам сыграл эту роль и был автором сценария) разыгрывает приключения из жизни частного детектива Гая Нуара (Кевин Клайн), как омаж старой радиодраме. Нуар — охранник группы, он зажигает сигареты простыми кухонными спичками, как некогда это делал Филип Марлоу в «Долгом прощании». И, конечно, очень важно присутствие в этом фильме любимой актрисы Олтмена Лили Томлин, снимавшейся в «Нэшвиле», «Игроке» и «Срезках». Театр, в котором происходит действие, называется «Фитцджералд», и тень писателя ощутимо витает в его стенах, что заставило критика Роджера Эберта вспомнить заключительную фразу из романа «Великий Гэтсби»: «Так мы и пытаемся плыть вперед, борясь с течением, а оно все сносит и сносит наши суденышки обратно в прошлое».

Для страховки на съемках «Компаньонов» в помощь восьмидесятилетнему режиссеру придали Пола Томаса Андерсона. (Конечно, не случайно выбрали именно автора «Магнолии», которого можно назвать первым наследником Олтмена.) А сам Олтмен в это время ставил в лондонском театре «Олд Вик» новую пьесу Артура Миллера «Блюз воскрешения» и уже задумывал новый фильм — «Ходовая часть» (Hands on a Hard Body), обещавшем стать самым остросюжетным и динамичным в числе его картин (сюжет — состязание шоферов грузовиков в Техасе). Он приступил к работе над ним, но закончить не успел. И теперь продюсеры сомневаются в возможности довести проект до конца, потому что это должен был быть фильм Роберта Олтмена, а замены ему нет.

«Он был великим человеком»

ДЖУЛИАН ФЕЛЛОУС

Когда меня попросили написать сценарий к «Госфорд-парку», у нас состоялась первая беседа, во время которой мы обговаривали сюжет и персонажей. Замысел Олтмена заключался в том, чтобы использовать популярный жанр (в истории речь шла об убийстве в загородном доме), но вывернуть его наизнанку. Роберту хотелось, чтобы это был не обычный детектив, а фильм-расследование, в котором ни само убийство, ни его разгадка большого значения не имеют.

После того как я отправил ему первый вариант сценария, он пригласил меня на три-четыре дня в Калифорнию и там огласил свою замечательную придумку — ввести в фильм персонаж Айвора Новелло. Боб считал, что присутствие в фильме незаслуженно забытого Новелло создаст атмосферу его времени.

«Госфорд-парк»

Насколько мне известно, я единственный из сценаристов, который работал на площадке на протяжении всех съемок, поскольку Боб понимал, что рассказ идет о чуждом ему племени со своими непонятными манерами, и я нужен был ему как консультант. Я, наверное, немало его раздражал своими замечаниями вроде того, что эта публика не пользуется салфетками за чаем, но он терпел их все три месяца съемок.

Я разговаривал с Бобом недели за две до его кончины. Приглашал на премьеру «Мэри Поппинс» в Нью-Йорке, но он отказался, ссылаясь на занятость, и жаловался на задержки в съемках своего нового фильма. Смерть застала его в разгар работы, и в этом смысле она была к нему благосклонной.

ЭЛЛИОТ ГУЛД

Мы познакомились, когда меня выгнали из театра. Он вручил мне сценарий M.A.S.H. Опыт работы в кино у меня был мизерный, но Боб дал мне время, чтобы освоиться. Впрочем, привыкнуть к его методу работы всем было нелегко. Он всегда импровизировал на площадке, и предугадать, что он еще выки-

нет, было невозможно. Прошло немало времени, прежде чем мы как-то приспособились, а поначалу жаловались друг другу на такой безумный стиль.

Помню, Боб однажды сказал, что собирает все линии истории воедино самым хаотичным образом. Бобу нравилось наблюдать за тем, как взаимодействуют люди, хорошо знающие свое дело, когда замысел, действие и эмоции сливаются в одно целое.

ДЖУЛИЯ КРИСТИ

Съемки фильма «Маккейб и миссис Миллер» проходили в Ванкувере. Тогда там собралось множество американцев, преследовавшихся на родине за протест против войны во Вьетнаме. Из них Роберт собрал массовку. Его привлекло то, что они имели навык выживания в изгнании, что они были вне закона, что они были людьми, обладавшими смелостью следовать своим высоким моральным принципам, — как и он сам. Актерам он предоставил полную свободу: мы сами выбирали костюмы из больших корзин с барахлом, а текст можно было менять так, чтобы удобно было его произносить. Он обладал неотразимым обаянием. Помню, я приехала навестить друзей на съемках «Нэшвила» и сама не заметила, как попала в центр кадра с Эллиотом Гулдом, причем штатные актеры импровизировали вокруг нас, и это было забавно. Он был абсолютно бесстрашным человеком, и сегодня, когда все мы живем в атмосфере страха, особенно печально, что его уже не будет рядом. А кино поскучнеет и съежится без такого полного жизни провокатора.

«Маккейб и миссис Миллер»

МАЙК ЛИ

Боб Олтмен был человеком, который оживлял все вокруг себя. Он мог удивительно преобразить самый заштампованный жанр, он вообще поражал своей способностью работать над каждым фильмом, совершенствуя его до последней минуты. Но для меня самым драгоценным его качеством было умение наслаждаться жизнью.

Он был по природе ниспровергателем основ. И нас, как зрителей, он превращал в свое подобие. Он говорил, что из двух зрителей каждый видит свое особенное кино, каждый следит за избранной им линией, и это уже само по себе «подрывает» некую единую структуру фильма. Актеры вспоминают его слова: «Не знаю, чего я хочу, посмотрим, что у вас получится» — и это был метод работы с актерами, благодаря которому они выдавали лучшее, на что были способны. Да, первоначально фильм всегда заранее складывался у него в голове, но в процессе съемок Роберт как бы проводил расследование, постепенно воссоздавая его из множества сюжетных линий и деталей. А когда фильм выходил на экран, то же самое расследование проводил зритель.

Кое-кто из критиков считал его мизантропом или, в духе времени, мизогинистом. По-моему, это ерунда. Боб испытывал страстный интерес к самым разным людям, но имел смелость показывать их без прикрас — как это делают актеры, которых тоже часто обвиняют в мизантропии. Он был великим человеком, и это объясняет то, что он был и великим кинематографистом.

The Guardian, 23.11.2006

Перевод с английского Н.Цыркун

АНДРЕЙ БУРОВ

Кинобиография Хамфри Богарта

Хамфри Богарт — из тех актеров, которые больше своих персонажей. Но не благодаря своей звездности, славе и голливудской светскости — факторам внешним и, в конце концов, преходящим, а благодаря внутренней загадке, онтологической неразгаданности. Его окружает аура холодной таинственности, проступающая вне зависимости от конкретных ролей и предложенных обстоятельств. В публикуемом эссе предпринимается попытка описать классический, хрестоматийный образ, созданный Богартом, отразить его таким, каким он остался в кинематографической памяти и каким его продолжают воспринимать сегодня. С другой стороны, его герои сложились в единый феномен, своеобразный метаобраз, который превзошел и самого актера, и его фильмы и оказал огромное влияние на существование человека в кадре, его присутствие на экране. Богарт — актер-миф, слившийся в коллективном восприятии, в исторической ретроспективе со своими героями до полной неразличимости, передавший им нечто большее, чем простую достоверность, убедительность, харизму и шарм. Публикуемый текст — это попытка описать мифологию и экранную феноменологию Богарта, его уникальную психофизику и загадку, заслонившую собой и актерскую технику, и даже его личность вкупе с реальной биографией. Нам кажется, что правомерность такого нетипического портрета, намеренно избегающего анализа актерской игры и ее эволюции, идеологии фильмов или времени, связана с самой поэтикой образа Богарта, который больше скрывает, чем показывает, не приоткрывая тот материал, из которого он сделан.

Хамфри Богарт — это человек с преступлениями, он входит на экран с грузом впечатлений, его руки в крови, а глаза никогда не увлажняются слезами. Хамфри Богарт не снимает со своего лица маску жесткости, в нем есть что-то от убийцы и джентльмена, все свои страдания он держит в себе вместе с чужой болью. Он отгорожен от мира невозмутимостью своего лица и своего поведения, каждый его шаг — обдуманное движение убийцы над совестью. Он ничего не боится и не думает о смерти, ведь она слишком близка ему. Смерть всегда его ждет, и он это знает.

Богарт — это преступник ниоткуда, всю свою человеческую историю оставляющий за скобками фильма. Персонажи Хамфри Богарта не говорят о себе, они всегда забирают с собой свою тайну, оболочку с нераскрытым содержимым, данную напрокат. Сам Хамфри Богарт дает себя напрокат, им пользуются как диковинкой, зачаровывающей всех своим спокойствием и жестокостью. Богги притягивает и отталкивает одновременно, ибо содержит в себе знание о смерти и в конце концов ее олицетворяет, никогда не открывая тайны. В каждой истории он напоминает о том, что существует другой, неведомый мир, откуда он родом. Родина для него понятие весьма призрачное. Его родина — это тайна, секрет которой он носит в себе. Все, на что способны люди, окружающие его, так это обладать небольшой информацией, информацией скорее количественной, чем *качественной*, а потому слишком мнимой, как цифры, обозначающие убитых, но не дающие представление о том, кем они были. Голые цифры: из прошлого Богги известны лишь абстрактные истины, и ему это, пожалуй, доставляет удовлетворение.

В «Тупике» он пытается стереть с себя все знаки своего «я», раствориться по ту сторону личности и перейти в объект, имеющий лишь номер, как и убитые им люди: он изменил свое лицо (было бы лучше, если бы он попросил хирурга сделать лицо счастливым) и пытался стереть отпечатки на своих пальцах. Можно подумать, что он сделал пластическую операцию только ради матери, ради того, чтобы скрыть ужас на лице, который его мать слишком хорошо знает. Он возвращается в свое прошлое в настоящем. Если захочет, он может совершить подобную инверсию, но вопрос в том, хотят ли этого другие.

В фильме «Тупик» Богарта именуют Baby face, что ему до определенного времени подходит — лицо без морщин, ведь морщины обозначают злость, ненависть и тяжесть, а этого Богги никогда не хотел. Эти знаки прошлого открывают тайну Богарта, которую другим знать не следует. Но есть те, кто в силу прежнего знакомства приоткрывают ее, как забытую рану. Так поступал с ним Джеймс Кегни и делал это не раз: в «Ревущих 20-х» и «Ангелах с грязными лицами». Ведь Джеймс Кегни полностью противоположен Богги, он имеет прошлое, как чистое досье о себе, и вступает в контакт с Богартом, чтобы вернуть утраченное — утраченные деньги. Или сталкивается с ним на пути к власти.

Когда посягают на его закрытость, когда шифр тайны подвергается опасности, Богги уже не скрывает себя. Old face. На протяжении всего «Тупика» лицо Богарта проходит все стадии от baby face к old face: самое чистое лицо было у него при разговоре с матерью, самое старое — незадолго до смерти, как будто смерть наступает вслед наступившему прошлому, как будто сами ненависть и злость, выраженные на лице, приближают выстрел. Когда Богги умирает, его лицо ужасно.

Морщины на лице Хамфри Богарта указывают на недоступность его сознания. Он слишком долго смотрел внутрь себя. Он всегда погружен в свою тайну, которую бережет с таким ожесточением, что стоило бы опасаться его взгляда. Для Кегни все просто в силу его натуры, глаза бегают, как у маленького зверька, возможно, он даже и не заметил в лице Богги спокойную жестокость перед смертью, переодетую в высказывания труса, и стремительность, с которой тот тянулся к телефону, к этому автоматическому аппарату исповеди, чтобы шепнуть последние слова («Ангелы с грязными лицами»). Шепнуть — это *всего лишь* прохрипеть в трубку задыхающимся голосом о том, что ничего больше не будет, что прошлому приходит конец, который был всегда ожидаем. И в этом нет никакой жалости и ничтожества, нет здесь и величия, однако существует знание, которое никогда не откроется в этом мире и будет унесено Богартом с собой. Там, по ту сторону, есть некая тайна, пускай даже ее владелец умирает: тайна останется тайной («Ангелы с грязными лицами»). Телефонные звонки в «Мальтийском соколе» окружают Богги с такой интенсивностью, что трудно выяснить, действительно ли он разговаривает по телефону или это игра. Богги сам выбирает время, место и собеседника, поднимая трубку. Говорит всегда спокойно, более того, именно разговор по телефону (или сам факт беседы?) делает его уравновешенным, как будто существует некая тайна по ту сторону трубки, успокаивающая его своим существованием. Богарт создает телефонную историю, прерываемую действиями, напрямую вытекающими из нее. Богги — автор этих историй, потому что он, с одной стороны, руководит ими, а с другой — подчиняется их затягивающей силе. Распутывая клубок хитросплетений, он распутывает самого себя. Что еще, как не телефон, помогает вести двойную игру. Телефонный аппарат и есть символ двойной игры, в которой действует одно правило — тот, с кем говорит Богарт, не должен быть виден. Однажды Богги говорил по телефону и чему-то улыбался за стеклом, его голоса не было слышно («Высокая Сьерра»). Улыбка одинокого человека, обладающего тайной и знающего цену смерти. Есть странная закономерность в том, что в тех фильмах, где Богарт говорит по телефону, ему легче жить и, вероятно, легче умирать, а там, где не существует трубки, ему тяжелее всего.

Хамфри Богарт

Слова Богарта по поводу Мальтийского сокола: «Он сделан из того же, из чего сделаны сны» — нелепый эрзац его действительной мысли. Конечно же, он думает о том, что эта птица похожа на смерть, ведь из-за нее кто-то умер и вообще она заставила его, Хамфри Богарта, приоткрыть свою тайну и потрудиться на славу, за что он всегда берет двойной гонорар. Богги не гнушается и малой доли, во всяком случае, он всегда перестраховывается, зная, что остаток будет меньше изначальной суммы. Если ему предлагают сто, он берет двести. В «Мальтийском соколе» Богги затевает расследование ради ста долларов, потом ставки поднимаются, а затем — стремительно падают вниз; и он уже использует тысячу долларов как улику. Но в конце этой истории Богарт не остался внакладе, положив семьсот долларов в карман.

«Ревущие 20-е» («Судьба солдата в Америке»), режиссер Рауль Уолш

В «Окаменевшем лесу» Богарт, как истинный гангстер, жесток и решителен, однако не лишен интереса к своим жертвам (которые проявляют к нему любопытство); зная, что скоро умрет — «Большую часть своей жизни я провел в тюрьме, всю оставшуюся — проведу мертвым», — он собирает налог в виде двух сотен долларов. Деньги для него символичны, они никогда и ни на что не будут потрачены, и Богги это знает: из драгоценностей, украденных им в банке, он выбирает кольцо для своей женщины, вернее, для двух женщин, ведь Богарт всегда перестраховывается, даже подсознательно, на всякий случай («Высокая Сьерра»). Богги постоянно имеет не менее двух возможностей сделать так, а не иначе. Но почти всегда, когда есть возможность уйти, он остается: сидит себе на одном месте и *чего-то* ждет или ходит *где-то* рядом. Ему говорят: «Все изменилось», но это на него не действует, потому что он не стал другим.

Внутренняя замкнутость, недоступность внешним переменам, скупость выражения и скрытая жестокость делают Богарта тем человеком, который подчиняет всех своей опасной власти, зачаровывает противников отсутствующим страхом и ловкостью задумчивого убийцы; он всегда держит себя на расстоянии от людей и если касается их, то только кулаком, рукояткой пистолета, выстрелом или глубоким поцелуем. Его презирают многие, а восхищаются им — все, он умирает, как уставший путник, случайно попавший в камеру, умирает, как человек, обладающий известной степенью иронии и безразлично убивший этот мир в себе. Если же он не умирает здесь, на экране, то уходит за его рамки и никогда не возвращается; или он остается в последнем кадре с недоумением на лице. Вероятно, повинна в этом женщина, которую он любил, ибо она не была похожа на других — жесткая, властная, почти гангстер, копирующая его манеры, его независимость и категоричность, — Лорен Бэколл. Она медлительна и обольстительна, особенно если говорить об этом в эстетических категориях Богги: жесткость, уверенность, властный голос, великолепная осанка и сдержанность во всем. Ингрид Бергман в этом смысле *слишком* женственна и определенно вне эстетики Богарта. Лорен Бэколл в «Иметь и не иметь» и «Долгом сне» заставляет Богги симулировать счастливый финал, в действительности счастливый только для нее (по Бодрийару быть обольщенным — значит быть совращенным от истины). Лорен Бэколл *владеет* Богартом, потому что она его соблазняет, только для него она экстремально мужественна. «Соблазняет не какой-то определенный женский трюк, но, скорее, то, что проделан он именно *для вас*... Обольщенный в другом на-

«Мальтийский сокол», режиссер Джон Хьюстон

ходит то, что его прельщает, единственный и неповторимый предмет своей завороженности, а именно свое собственное существо, сплошное очарование и соблазн, лестный образ себя самого» (Винсент Декомб). Богги зачарован самим собой, но понимает вдруг, что его смерть не будет его решением, что есть кто-то, кто не просто существует рядом, а повторяет его линию поведения. Чтобы умереть, теперь недостаточно умереть одному, нужно выбрать одно из двух: или погибнуть вместе (ведь после себя Богги ничего не хочет оставлять), или вовсе *пока* не умирать. В «Иметь и не иметь» и «Большом сне» выбор пал на последнее.

Женщины всегда липнут к Богги, но они его не соблазняют (это доступно лишь Лорен Бэколл), они сопровождают его, примиряясь с невозможностью обольстить; все, на что они могут рассчитывать, не идет ни в какое сравнение с тем, что получает Лорен. Увидев женщину, Богги застывает, чтобы определить в ней ростки мужественности, которые привязали бы его к ней. Не обнаружив их, он выключает целеустремленный взгляд, женщина его уже не *соблазняет*, она его не интересует.

Богарт действует по своей логике, известной только ему, и эта самоидентификация начинается с отвращения к окружающему миру, в котором надоедливые люди и необходимость действовать, чтобы дать отпор, мешают сосредоточиться на самом себе, быть отсутствующим. Но все в этом мире заставляет его быть, и Богги это не нравится, потому такая леность и отчужденность во всем, что он делает: стреляет, идет, целует, сидит, смотрит. Эффективность без эффектности. Избавиться, покончить раз и навсегда: обычно такое сопротивление приводит к тому, что Богги погибает от пуль надоедливых людей, но именно такая установка помогает ему умереть достойно и сохранить свою тайну (ведь перестрелка происходит здесь и сейчас, смерть при убийстве — это всегда настоящее, тогда как болезнь или ожидание приговора вынуждают раскрывать карты, что произошло с Кегни в «Ангелах с грязными лицами»). Что ж, возможно, в этом сопротивлении и была конечная цель Богарта. Ведь он не может попросить, чтобы его убили, как это сделал писатель из «Окаменевшего леса». Он должен *напроситься* — напроситься своим безразличным ко всему поведением, своим преступлением, совершенным *когда-то* или совершенным сейчас без видимых причин. Преступление ради денег или ради интереса, ради харизмы или ради власти — это вызывает ненависть, а вслед за ней пулю, которая если и не найдет его сейчас, так найдет позднее.

«Иметь и не иметь», режиссер Хоуард Хоукс

Пространство, в котором действует Богги, облегчает или, наоборот, усложняет его жизнь и смерть. В помещении, состоящем из различных комнат, из которых можно выходить и куда можно возвращаться, когда захочется, он чувствует себя относительно спокойно («Мальтийский сокол», «Иметь и не иметь» — здесь двери открываются и закрываются с той же периодичностью, что и в магазине, — «Касабланка», «Окаменевший лес»). В пространстве открытом, связанным с улицей и природой, Богги очень тяжело («Тупик», «Высокая Сьерра», «Сокровища Сьерры-Мадре» — здесь смерть мучительна, над телом как будто издеваются; в «Тупике» и «Высокой Сьерре» — это падение сверху, в «Сокровищах Сьерры-Мадре» — безжалостное истязание саблей). Большую часть своего экранного времени Богги проводит в помещении: квартиры, офисы, бары и вновь — бары; офисы, квартиры. Он ходит вокруг, приходит на минуту, проходит сквозь пространство, но ни там, ни здесь нет признаков, что квартира или офис принадлежат ему. Даже в «Касабланке», из которой он так и не уехал. Нет предметов, которые бы обозначали своего хозяина: ни фотографий, ни оригинальных вещей — все как у всех. Богги не смотрится в зеркало, с помощью которого можно идентифицировать себя, а значит, и все вокруг («Мальтийский сокол», «Высокая Сьерра»). Он здесь, но здесь он чужой. Богги ненавидит, когда к нему прикасаются, то же можно сказать о восприятии его другими, о восприятии его вещами. Чтобы тебя не воспринимали, нужно не обращать внимание на предметы, ведь вещи тоже глядят, более того, всякое восприятие — это восприятие восприятия (Жиль Делёз), и в этом смысле любой предмет, на который падает взгляд, а особенно зеркало, опаснее человека. Смерть настигает Богарта в тот момент, когда его окружает относительно герметичное пространство, когда уже нет свободы перемещения, входа и выхода: в «Тупике» — зажатость между домами, в «Ангелах с грязными лицами» Кегни закрывает две двери, в «Ревущих 20-х» Кегни вновь убивает Богги в закрытой комнате, в «Высокой Сьерре» Богарт зажат среди скал, смерть приходит к нему сверху, и даже собака не может добраться до него. «Теперь же у него нет ничего, кроме настоящего — в виде герметично закрытой комнаты, из которой исчезла всякая идея пространства и времени, всякий божественный, человеческий, животный или вещественный образ» (Жиль Делёз). Богги

закрывается от всего мира, и в отместку за это мир закупоривает его в герметичный сосуд, из которого уже не выбраться. Но несмотря на то что всматриваться в вещи для Богарта недопустимо, он позволяет себе прикасаться к ним. Как слепой, передвигающийся на ощупь и вынужденный трогать предметы обстановки, чтобы не упасть. Богги кладет руки на стол и с силой опирается на него, касается перил, поднимаясь наверх, ставит локоть на мраморную полку камина, облокачивается на стойку бара или стол в банке, опирается на пианино, сидит на столе, ставит ноги на стул, закидывает руку за спинку стула и дивана, взяв деньги, задерживает их в своих руках — в общем, сближается со всеми предметами ради тактильности, не забывая при этом о самом себе — трет зубы указательным пальцем, дергает за мочку уха (в «Большом сне» — более десяти раз), опирается локтями о колени, сцепляет руки, оттягивает нижнюю губу, дотрагивается до носа и щеки. «Проходя по улицам, он касается рукой всего, что в зоне его досягаемости: столбов, перил, головы мальчика, всего, что попадается на пути. Он поразительно адаптируется к жизни, вклеивается (colle) в нее, он парень не промах (type à la coule)» (Робер Лашне).

Богги должен чувствовать предметы, властвовать над ними, чтобы приблизиться к конечной цели пребывания на экране. Все подчинить, но не подчинять себя. Такова установка. Готовить себя к смерти, строить первую стену гробницы, несмотря ни на что. Ни на трудности, ни на предметы. Если и смотреть, то безразлично, сквозь. Благодаря таланту расфокусировки — видеть мир через пелену. Получать информацию посредством тактильности. И вербальности.

Богги всегда забирает с собой свою тайну, соблазняющую других, но так и неразгаданную. Прошлое навсегда останется неповторяющимся сном, ничто не должно быть и не будет открыто. Настоящее — это единственное, что пребывает с ним до конца.

Смерть для Богарта ожидаема, но от этого не менее ужасна. Ведь телу не прикажешь, тело всегда хочет жить, и этого не изменишь. Факт телесного страха может сбить с толку того, кто не знает Богги: в действительности, внутри он спокоен и безжалостен к своей жизни, как и к жизням других. Тактильность пули или сабли для него теперь только временная боль, не более. Он перенял

«Касабланка», режиссер Майкл Кёртиц

опыт вещей, касаясь их с постоянством робота, и теперь сам превращается в подобие предмета, когда его избивают, убивают, истязают; и лишь на мгновение вспыхивает прорвавшаяся слабость человека, которая затем подавляется. В «Большом сне» Богарта избивают в тишине, слышны лишь удары о тело (в грудь, живот, почки, голову); Богги и его враги выполняют свои функции с полным безразличием, как боксеры на ринге. В «Ревущих 20-х» перед смертью Богги поднимает руки вверх, а после первого выстрела Кегни опускается, опираясь на стул: руки немного дрожат, пальцы бессмысленно двигаются. То, что с ним происходит, всегда ожидаемо для него, Богарт не боится пули, всегда *лишь* его тело вздрагивает от физического предощущения смерти. Он даже играет с этим, играет с самим собой. В «Иметь и не иметь», «Мальтийском соколе» и «Высокой Сьерре» Богги показывает, что его рука дрожит, акцентируя свое и чужое внимание на том, что его тело боится умереть. В «Мальтийском соколе» Богги устроил нечто вроде театрального номера, разыграв перед противником нервную выходку, а в коридоре усмехнулся, глядя, как дрожит рука: но не потому ли она дрожит, что Богарту предстоит *почти* умереть. И не потому ли дрожит его рука в «Высокой Сьерре», когда он рассказывает «хромоножке» о звездах, что ему предстоит умереть по-настоящему?

Руки выдают нервозность тела: Богги вынужден прятать их, касаясь предметов, держась за них, как за последнюю вещь во вселенной. Руки Богарта почти всегда согнуты в локтях — идеальная поза для сигареты и пистолета. Либо сигарета, либо пистолет, либо прикосновение ко всему, что в зоне досягаемости, — другого не дано. Пистолет для Богги — это органопроекция его мечты о смерти и вместе с тем надежное оружие против любопытных. Богарт не боится направленного на него дула и с ловкостью обезоруживает противника («Мальтийский сокол»), если только его не загнали в угол и не закрыли в герметичном пространстве («Тупик», «Ревущие 20-е», «Ангелы с грязными лицами»). Пистолет появляется в руках незаметно и так же незаметно исчезает, но этот факт никогда не спасает от смерти, потому что он ничтожно мал, — в последние секунды своей жизни Богги безоружен. Таково его последнее желание — умереть трусом или же несопротивляющимся человеком, загнанным в ловушку. Если смерть Джеймса Кегни — это смерть героя, то Богги всегда умирал, как умирают тысячи (никакого предсмертного позирования). Его смерть должна быть серой и жестокой, никто-никогда-ничего не узнает о нем. Чем больше стреляют в Богарта, чем больше зажимают со всех сторон, тем более крепкой оказывается тайна, невысказанная, только немного приоткрытая ради обозначения себя как тайны. Жертвоприношение ради прошлого, ради сохранения другого себя, непредъявленного. Вопреки всеобщему мнению, Богарт не воплощает некую идею, он, напротив, скрывает все идеи, мысли, желания, мечты, а на то, что они есть, указывают эпизоды, в которых прошлое заставляет Богги страдать: воспоминания о прежней жизни («Касабланка»), наступление другой жизни во сне («Высокая Сьерра»).

Забыть прошлое, не давая ему открыться, исследовать только чужую жизнь, оставив свою в покое. Быть другим, а не самим собой, убивать себя и убивать других в одиночестве. Иногда Богарт располагается на заднем плане, играя второстепенную роль, выставляя напоказ все, с чем ему приходится иметь дело: вот, смотрите («Иметь и не иметь», «Касабланка»). На мгновение стать вторым номером, быть отсутствующим лишь на секунду, выкроить время для небытия — что может быть лучше для Богги. Касаться предметов, идти вдоль стены, держать пистолет в согнутой руке, казаться менее яростным и злым, отворачиваясь в моменты ярости и зла, бить или убивать быстро и незаметно — все это попытки скрыть себя, быть, насколько это возможно, отсутствующим, играть не играя; или же — это боязнь стать абстрактной машиной зла. Богарт — это самопоглащающееся «я», которое размышляет само с собою, отвечая на внешние проявления, только если они касаются его, прикасаются к нему; Богги, замкнутый на себе, обдумывает стратегию исчезновения, которая является его недостижимой целью. Скрыться,

исчезнуть из этого мира, который заставил его быть, быть *таким*: в «Тупике», после смерти, тело Богги описывают в количественном измерении (рост, вес; пять пулевых ранений в живот, четыре — в грудь, три — в голову), превращая тем самым в объект, номер, который теряется среди других номеров в сводке полиции.

Когда Богарт стреляет в других людей, когда бьет их, его ярость сдержанна, в отличие от Жана Габена, чье лицо буквально искажает гримаса яростного припадка. На первый взгляд лицо Богги не изменяется, в действительности ярость тоже пробегает по нему, но только в момент удара или выстрела, а потом быстро исчезает, не оставив и следа. Лицо искажается и *поднимается* вверх, подтягиваясь лицевыми мышцами; при этом образуются складки, идущие от глаз к вискам, и обнажаются верхние зубы. Бессознательный оскал, который нелегко разглядеть, потому что в такие мгновения Богарт изображен в профиль и все его удары необыкновенно быстры. Лицо Богги — это бессознательное поневоле, будь оно равнодушным или добродушным, оно все равно проявляет на себе знаки приближающегося конца: на секунду возникают нервные тики, прищуры, лицевые мышцы напряжены даже в спокойных, нейтральных сценах. «Начало каждой фразы приоткрывает неровный ряд зубов. Сжатые челюсти непреодолимо напоминают оскал веселого трупа, последнее выражение лица печального человека, который теряет сознание улыбаясь. Именно такова улыбка смерти»[1].

Бежать от лица, если есть еще какая-либо судьба, если есть надежда — скрыть свое истинное лицо. Крупный план — лицо изначально крупный план, — а для Богги быть на виду невыносимей невыносимого. Его судьба — медленное, тайное стремление к концу, и на пути к нему нужно во что бы то ни стало избавиться от субъективности лица, не проявлять ее в этом мире. Стратегия такова: если говорить, то всегда смотреть на собеседника, однако смотреть сквозь; если появляться на людях, то хотя бы иногда, дабы не возбудить подозрение, уходить на второй план; быть изображенным в профиль или в крайнем случае сделать пластическую операцию. Богарт поворачивает голову с закрытыми глазами, а затем открывает их и начинает говорить; отворачиваясь, вновь прикрывает глаза («Ревущие 20-е»). В том же фильме, впервые встретившись с Кегни, он смотрит не на него, а сквозь. «Глаза, которые вы пронизываете насквозь, вместо того чтобы видеть себя в них или в них заглядывать во время всех этих мрачных встреч означающих субъективностей лицом к лицу»[2]. Экономить движения, моторику глаза, не упираться взглядом ни на что и стремиться в будущее.

На лице Богарта отражается мир, ужасающий других, и потому, вопреки желанию быть незамеченным, ему никогда не удастся скрыться от людей. От себя — вполне возможно, от людей, при жизни, — никогда.

В конце своих фильмов Богги ничего не имеет: ни субъективных воспоминаний, и следовательно, ни лица, ни желаний, ни мечты, ни любви, ничего. Прошлое, которое стремится к тому, чтобы быть вспомянутым, закрывается всеми способами. *Обладать* для Богги всегда означало *умирать*. Скрываться или быть, как все, — в любом случае обращать на себя внимание. Остается только выражать все отрицательные человеческие страсти поочередно: алчность, жажду власти, жестокость, ненависть, предательство, убийство, — превращаясь в абстрактную машину общечеловеческих грехов, в машину, по определению не имеющую человеческого лица, но, возможно, скрывающую за собой другого Богги.

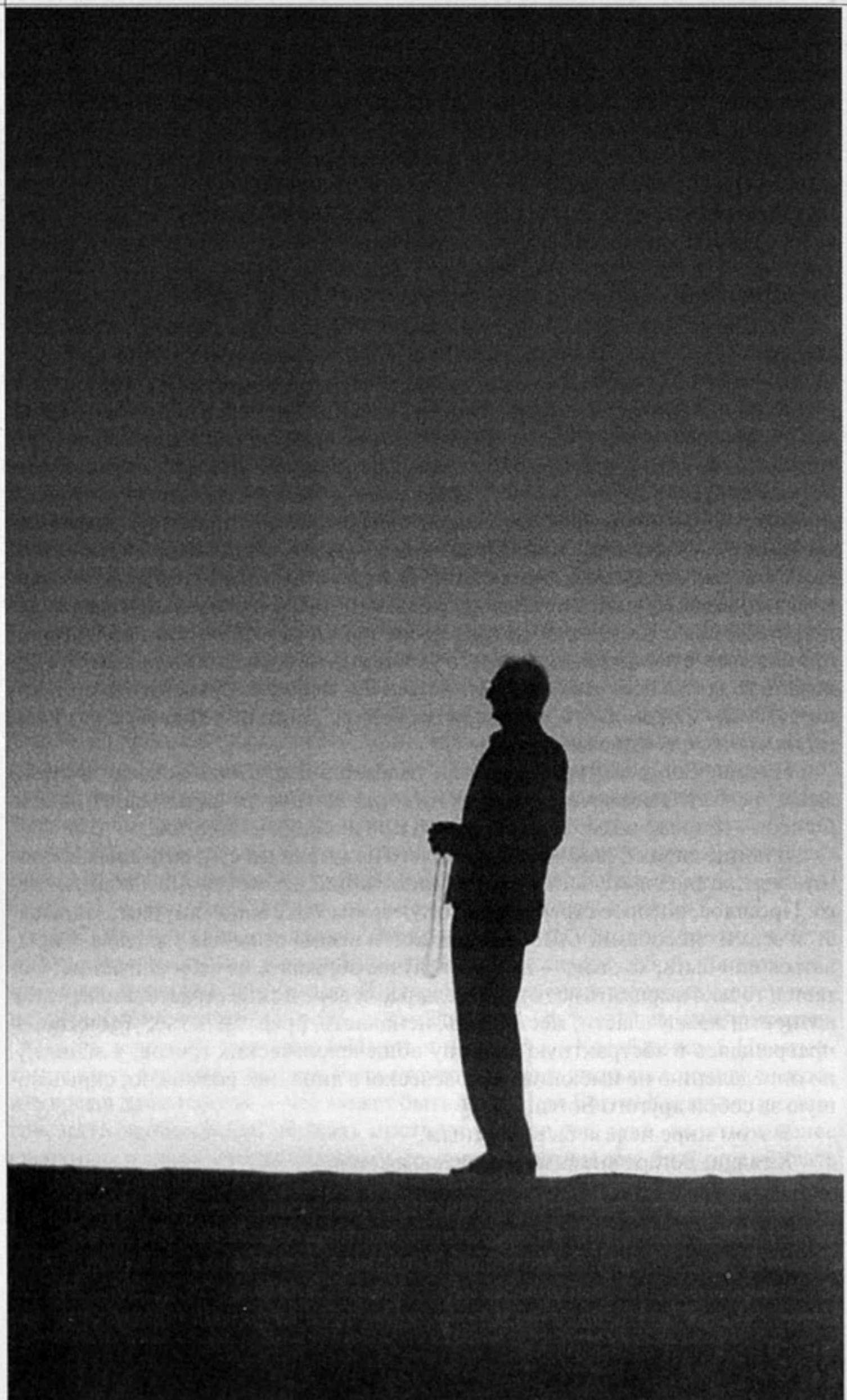
В этом мире нельзя быть честным.

Хамфри Богарт вновь перестраховывается.

---

[1] Цит. по: Базен Андре. Что такое кино? М., 1972, с. 205.

[2] Цит. по: Подорога Валерий. Феноменология тела. М., 1995, с. 330.



«Путешествие
в соль мажоре»,
режиссер
Жоржи Лазаревски

ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ

Обломки будущего

idfa

АМСТЕРДАМ-2006

> Никакой старости нет, все это вздор, галиматья... Что же ты плачешь?.. Не нужно плакать... Где искусство, где талант, там нет ни старости, ни одиночества, ни болезней, и сама смерть вполовину... *(Плачет.)*
>
> *А.П.Чехов. «Калхас»*

Нет, почему-то совсем не хотелось на прошлом фестивале документальных фильмов в Амстердаме плакать над тем, чему довольно надрывно сочувствовали авторы, — над судьбой мальчика, который из-за врожденного иммунодефицита всю свою коротенькую жизнь провел в полиэтиленовом шаре величиной со среднесоветский санузел, над обмороженными китайскими женщинами, босиком перевалившими через Тибет под дулами, над голодающими африканцами, вечно воюющими с латиноамериканцами...

То, что по определению и предназначению должно вызывать гражданское и общегуманитарное сочувствие, почему-то его не вызывает. То есть сочувствие-то вызывает, но какое-то «информационное», будто тебя в ежевечерней программе новостей проинформировали, что этому надо сочувствовать, и ты принял на веру — как и последующий прогноз погоды.

И если бы такой «новостной» эффект производил один фильм, а то ведь полдюжины... Раздумье над этой странностью привело меня к неутешительному выводу: документальное кино (как вид искусства, конечно) ныне уж совсем бессильно в информационном поле. Оно бессильно перед «властью факта», факт сжигает его тонкую, если хотите, магию. Как мат, несущийся с театральной сцены, для меня сжигает кислород в театре.

Хотелось — и удалось — всхлипнуть совсем над другим.

...Недавно по блату (из рук режиссера Алексея Попогребского) я посмотрела его фильм «Простые вещи». Значительную роль в повествовании там играет старик, старый актер, практически прощающийся с этим миром. Само явление значительного для сюжета старого персонажа в новом российском кино показалось мне революционным: старики в нашем кинематографе изъяты из обращения. Что, в целом, объяснимо: не прояснено, какую, собственно, роль они могут исполнять сейчас в искусстве. За старым героем обычно ведь закреплены определенные функции. Либо это хранитель традиций и носитель житейски духовного опыта (условно: архетип деревенской прозы), либо апологет консервативной регрессии, противник прогресса (архетип кино соцреализма), либо благодетель и наставник героя, его «бе-

нефактор» (кино «мейджорское», традиционной повествовательной структуры).

Ни одна из предложенных функций к теперешнему нашему кино неприложима. Его герой если и борется, то с кем-то, а не с чем-то, и за этой борьбой всегда очень частный конфликт. По понятным причинам социального характера старик не может облагодетельствовать молодого, его опыт никак не применим в сегодняшних социально-экономических обстоятельствах. А традиции и вовсе тема очень дискуссионная — существуют ли они и какие? Так старый герой и покинул наше актуальное кино — за непрояснен-

«Новогоднее дитя», режиссер Сочеата Поэюв

ностью своего назначения. Но справедливости ради надо сказать, что покинул он и актуальную литературу, причем показательно его отсутствие во всей наличной культуре «иудео-христианской традиции» и особенно в произведениях самых востребованных авторов. Мишеля Уэльбека, например. Ни один из «промотавшихся отцов», «детей-цветов», всерьез не присутствует в сюжетах его романов. Дается лишь указание, что отцы «промотались», а семейное прошлое героев, куда ни глянь — хоть на Рота, хоть на Каннингема, хоть на Фробениуса, хоть на Хега (напомните, кто еще живет на Западе?), — везде окончательно и бесповоротно «прошедшее законченное». Past Perfect.

«The Past Perfect Tense (прошедшее законченное время) употребляется для выражения прошедшего действия, которое произошло до другого действия в прошлом или которое закончилось в прошлом к определенному моменту»... Старшие, старики закончились к определенному моменту — к нашему времени уж наверняка. В нашей культуре произошло разрушение стереотипа старшего, он лишился культурной функции, у нас теперь практически по Чехову, но в новой, так сказать, коннотации: где искусство, где талант, там нет старости. И живем мы во времени... назовем его The Isolated Present Continious Tense — *изолированное настоящее продолженное.*

Вот поэтому так и тронули меня старики в фильмах Амстердама. Их было странно много, они были странно главными героями, фильмы о них снимали молодые, иногда юные люди и отчасти близкие родственники — что особенно и трогательно, и странно, — внук, дочь, сын, племянница. Но ни их опыт, ни традиции, ими, возможно, воплощаемые, не были востребованы. От них не ждут откровений и просветлений. У них совсем другая роль. Новая.

Из традиционного «обломка прошлого» старик превратился в «обломок будущего». Старик — это будущее.

Человек надеется на старость, надеется дожить до старости. Понимать это начинаешь после сорока, когда жить до нее осталось, собственно, недолго. Одна замечательная, по всей видимости, женщина писала в своих мемуарах: старость — прекрасное время, не нужно торопиться сделать нечто жизненно важное, не нужно строить планы... Она не писала, что надо погрузиться в воспоминания и самоуглубляться посредством осмысления пережитого, она имела в виду, что в этом есть свой плюс — когда не надо строить планы, совершать жизненно важное, относиться к жизни как к поступку. Она намекала, что старость — единственное настоящее время в жизни человека. До старости он норовит ждать будущего. После сорока понимает, что будущее — это старость, что все там будем, если повезет. И с этим будущим надо смириться.

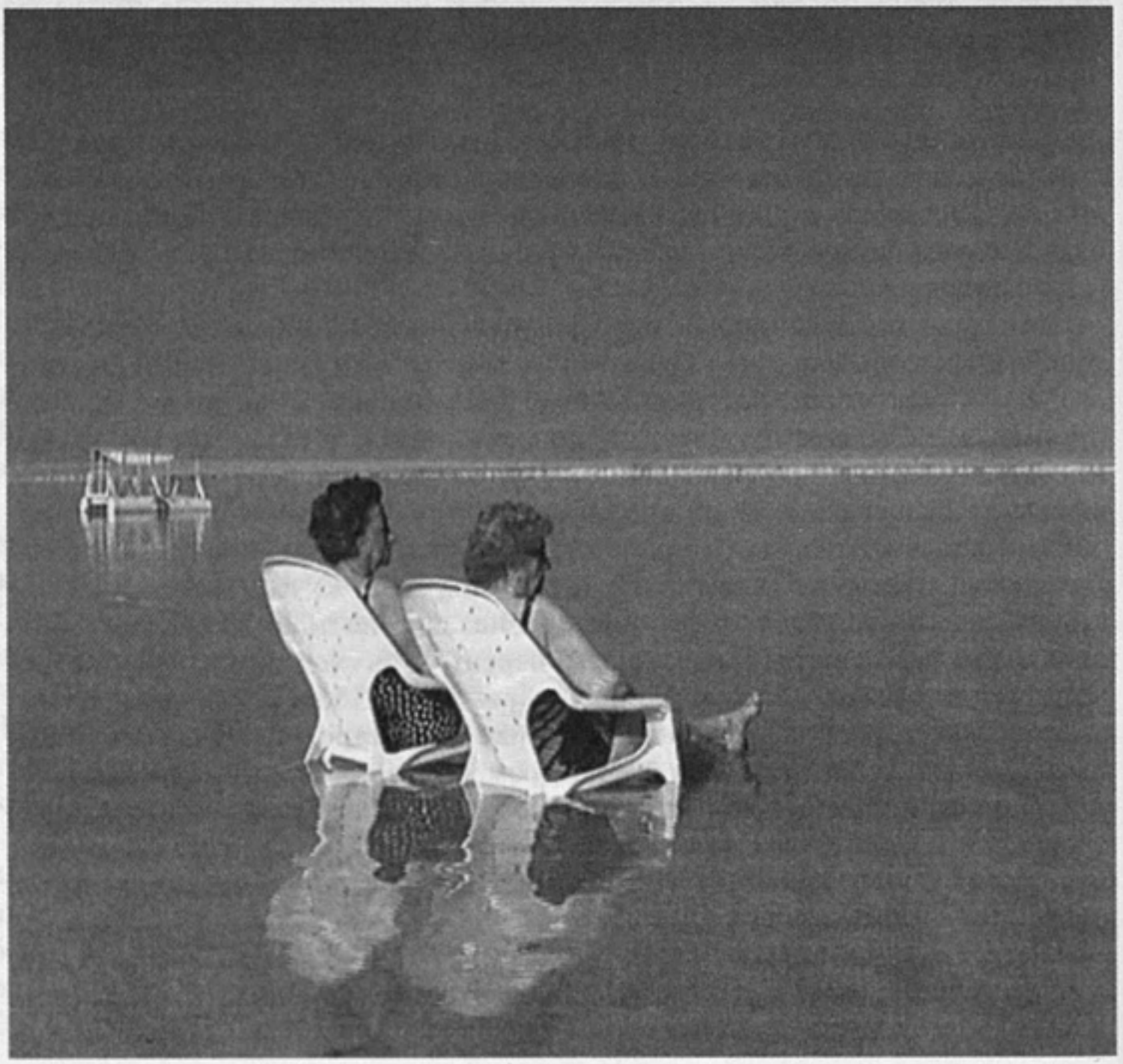
«Сувениры», режиссеры Шахар Коэн, Халиль Эфрат

Мне кажется, именно для этого француз Жоржи Лазаревски, автор «Путешествия в соль мажоре» (Voyage en sol majeur) отправился в путешествие по Марокко со своим дедушкой Айме. Дедушка всегда хотел в Марокко, продумывал будущее путешествие до мельчайших деталей, но вот только в девяносто один год собрался. Потому что внук сказал: пора. Дедушка путешествует, Лазаревски задает вопросы за кадром. К дедушке вернулся аппетит, он удивлен, Лазаревски радуется. Дедушка оглядывается на свою жизнь, Лазаревски замолкает и замирает. Айме жаль свою жизнь. И Алис, дедушкина жена, оставшаяся во Франции, призналась: она никогда не была счастлива. Айме всегда хотел быть смелым, перевернуть свое существование, осмелиться на что-то, но так никогда и не решился. Библейские виды, оазис, закат... Дедушка сорок лет играл на скрипке в оркестре, но: «Почему я не попытался играть соло?» Почему так и не осмелился поговорить с дирижером? А теперь он и слышит-то плохо. И уже не слышит музыку. Айме продал свою скрипку. Об этом он тоже сожалеет. Но все-таки Марокко пошло ему на пользу: Алис говорит, что «обычно он в миноре, а из Марокко вернулся в мажоре».

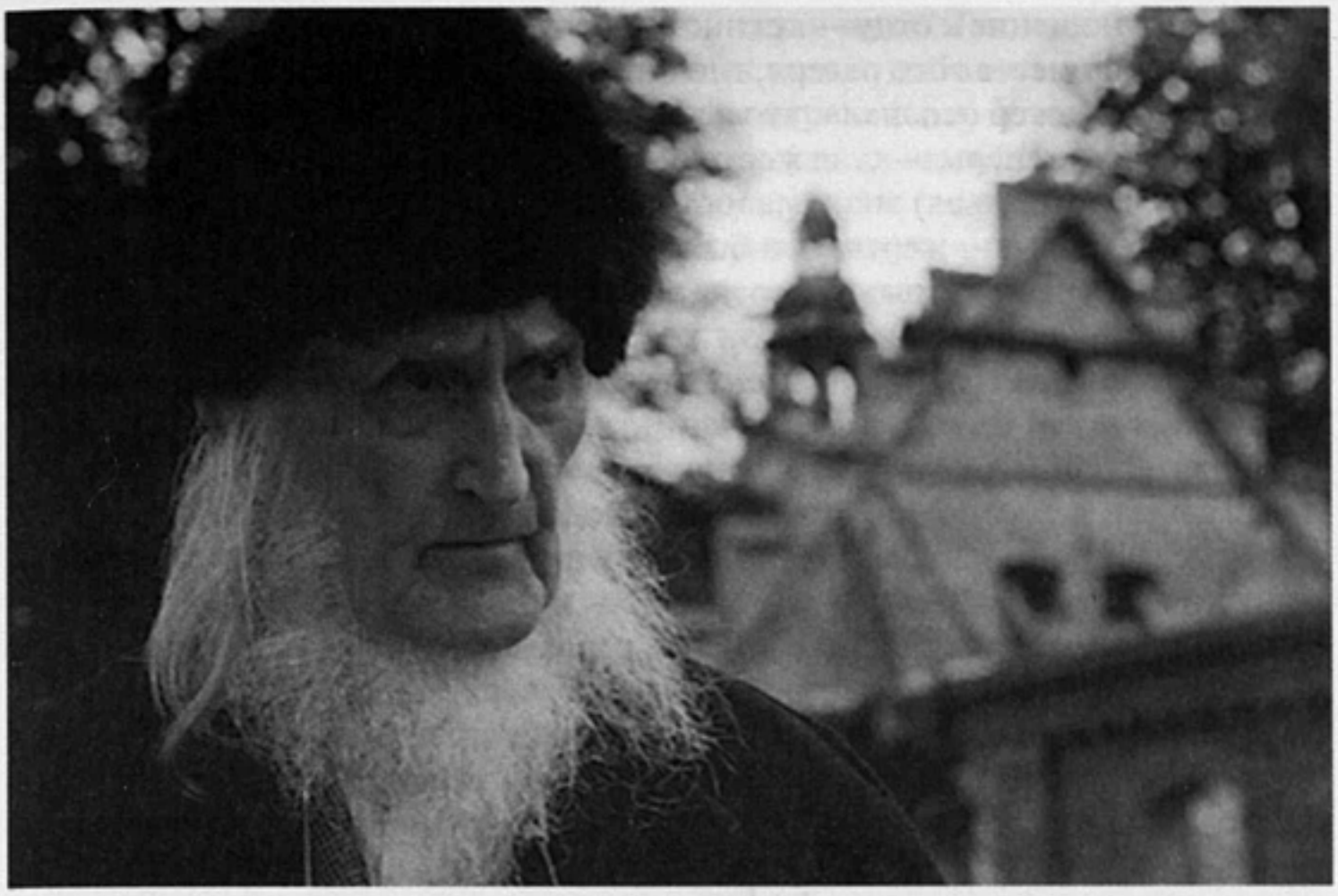
Что этот очень старый человек, остроумный и, в общем-то, даже мудрый, сообщает своему внуку-режиссеру и нам? Что надо осмеливаться и решаться? Что надо сыграть свое соло? Что мажор духоподъемнее минора? Совсем

нет. В фильме Лазаревски он всем своим образом сообщает, что старость — это неизбежное сожаление. Что надо уже сейчас, смолоду, научиться не сожалеть ни о чем... Как бы ни был трогателен и весь этот фильм, и образ старого человека в его центре, но все-таки как-то удивляет, что режиссер совсем обошелся без фотографий, без архивов, словом, без знаков прошлого. Наверное, потому что оно, прошлое, ничего не может нам сообщить. Мы живем в мире, где его нет. По гедонистической формуле: там, где мы, смерти нет, а когда приходит смерть, нет уже нас. То же в наших культурных обстоятельствах и с прошлым: там, где прошлое, нет нас, а где мы, оно уже совсем прошло. (Между прочим, это и есть ответ, который дает сегодняшняя культура на заполошный вопрос, откуда в стране, победившей фашизм, нацисты.) И даже старый человек соотносится не с прошлым — о котором можно сожалеть, — а с настоящим, сегодняшним переживанием. Сожалением, которого как-то нужно, язви его, избежать...

Еще один хороший мальчик тоже отправился в путешествие — этот уже с папой. Давно безработный тридцатишестилетний израильский режиссер Шахар Коэн откликнулся на призыв своего восьмидесятидвухлетнего отца сделать фильм о том, что он пережил во время второй мировой войны в Европе, куда отправился в качестве бойца бригады евреев из Палестины. А конкретнее — с кем пережил. Иными словами, отец хочет найти тех девушек (ныне, естественно, старушек) и, возможно, своих неизвестных ему детей, которые были рождены девушками-ныне-старушками уже в его отсутствие. Конечно, фильм «Сувениры» (Souvenirim / Souvenirs) Шахара Коэна и его соавтора Халиля Эфрата — комедия. И снова очень трогательная. Отец и сын путешествуют из Израиля в Европу на видавшей виды машине, которая лучше всего себя чувствует в движении на пароме — из Хайфы в Италию. Потом они на этом чуде переедут в Нидерланды, где будут, оперируя старыми фото, искать бывших подружек отца с помощью по-голландски длинной, гру-



«Кладбищенский клуб», режиссер Тали Шелеш



«Монастырь: господин Виг и монахиня», режиссер Пернилла Роза Грёнкьер

боватой, веселой и страшно скрупулезной женщины — частного детектива. Они переезжают с места на место, разнообразно уча друг друга жизни, однообразно урча друг на друга и неизменно дуэтом ругаясь на в который раз заглохшую машину. Они найдут одну милую старушку, которая вроде бы и помнит бравого израильтянина, и дочь у нее есть, в общем, рожденная в предполагаемые сроки и без отца... Но все же полной уверенности нет, хотя старушка приветлива и признает бывшего возлюбленного. Выпив с ней кофе, чмокнув ее на прощание на парковке и пристально посмотрев на ее долговязую белокурую дочь, вполне миниатюрная и чернявая пара (есть на свете гены) отправится обратно в Израиль. Уедет в глубь кадра по живописной тенистой дороге, а до нас донесутся их пререкания и проклятья в адрес дурацкого транспортного средства. Конечно, они, отец с сыном, стали ближе друг другу. Но фильм начинался с комического плана: лицо героя-автора, мучительно скучающего во время собрания ветеранов той отцовской антифашистской бригады, когда ее бойцы вспоминали минувшие дни. И продолжился, и закончился комично. Это меня как-то удивило, не только нетрадиционностью подхода к теме «Евреи во второй мировой», от этого я как раз в восторге. Меня удивило другое — что никакая, совсем никакая горчинка не подмешалась к уютному роуд-муви...

А там, где горечи слишком много, картина отношения к старости еще радикальнее.

«Новогоднее дитя» (New Year Baby) сделала Сочеата Поэюв, которой едва за двадцать. Это фильм о ее родителях, которые родились и выросли в Камбодже и были обречены пережить все ужасы режима «красных кхмеров» — с его трудовыми лагерями, голодом, расстрелами, массовыми смертями. О том, как в таком трудовом лагере родители и познакомились. Как умирали от голода старшие сестры Сочеаты. Как никто из родительских семей не надеялся дожить до иных времен... Сейчас же Сочеата поехала вместе с отцом из Америки, где выросла, в его родную Камбоджу. И увидела своими глазами его родину и места его страданий и ужаса. Она рассказала историю своей семьи. Показала нам Камбоджу. Проиллюстрировала минималистской анимацией в стиле MTV свои сны (а как еще двадцатилетняя американка может рассказать о неведомом прошлом?), навеянные рассказами о полпотовских временах. Вскрыла некоторые семейные тайны. Аккуратно проинтервьюировала маму, сестер. У отца она интервью не брала — она видела его чувства во время совместного путешествия, ей, главным образом, жаль его. К концу путешествия в Сочеате появилось даже своего рода покровитель-

ственное отношение к отцу — крепкому человеку, ни слезинки не проронившему даже на месте того лагеря, где он работал под дулом «калашникова». Кажется, режиссер осознала, что и такой человек мог быть жертвой. И, что особенно ясно теперь, — стал жертвой. Она увидела в его ходящих желваках (чтобы не разрыдаться) знак слабости, приходящей со старостью. Да, рано постаревший отец — жертва, он был героем, вел себя мужественно, геройски отстаивал свою семью и отстоял для них жизнь, но все же в глазах двадцатилетней дочери-американки он жертва — и «красных кхмеров», и времени, изменяющего его. Увы, изменяющего даже не к худшему — к исчезновению...

В сегодняшней культуре старость — досада и неизбежное недоразумение, в мире, одержимом сохранением молодости и достижением успеха, старик — жертва по определению, жертва разрушающего времени, которому он — вопреки культу стоической успешности — поддался. Недаром же французские «современные философы» в своем гордом эгоцентризме предпочитают выскочить из окна, лишь бы их не коснулась рука разрушающей старости, лишь бы не дряхлеть и не... — это главное — не нуждаться в помощи. В этом мире нельзя нуждаться в помощи, потому что в нем — это аксиома — за все нужно платить, и не только деньгами. Но в этом мире никто не знает, чем можно платить, кроме денег. И будет ли принята эта плата. В этом мире у всего есть конкретная цена, она указана на ценниках и бывают дискаунты... То, что не впишешь в ценник, что не уценится со временем, выйдя из моды, и существовать в этом мире не должно. Но оно существует. Старость из этой категории — существующего вне прейскуранта и тарифной сетки сегодняшнего мира. И, судя по фильму, юный режиссер ощутила это — и приближение момента, когда крепкому человеку, отцу, понадобится ее помощь, и что за эту помощь он будет ей платить, и что она должна будет достойно принимать плату. Что придется отказаться от ценников.

Но безусловный триумф старости как неизбежного будущего в самом антиутопическом смысле этого слова пришелся на «Кладбищенский клуб» (The Cemetery Club) израильтянки Тали Шемеш. Хотя, в сущности, «кладбищенский» — не точное определение клуба, который создали для встреч, дискуссий и совместных ланчей очень и еще не совсем старые люди, иерусалимские пенсионеры. С этим определением непримиримо спорит с Шемеш ее главная героиня — семидесятилетняя Лена, активистка клуба и тетя режиссера. Она говорит, что клуб проводит свои заседания в «рекреационной зоне» на горе Герцля *около* кладбища, а не на самом кладбище, что встречи около кладбища-пантеона, где покоятся отцы и герои израильского государства, носят символический характер и призваны «форматировать» содержание дискуссий, что данный неоспоримый факт обозначен в уставе клуба, что члены клуба как раз на кладбище-то и не торопятся... После страстной речи тети Лены против «Кладбищенского клуба» как раз и появляется титр: «Кладбищенский клуб».

Поскольку — что уклоняться? — все там будем.

Потому что члены клуба по ходу фильма и жизни вынуждены перенести свои встречи в дом престарелых, о чем сообщит нам за кадром новый клубный устав: все меньше сил карабкаться с раскладными стульчиками в гору.

Потому что две главные героини — Лена и Миня, бабушка режиссера, старые подруги и родственницы, — сколько бы ни дулись одна на другую, в конце жизни предпочитают всему другому общество друг друга. Или моря — густого, поддерживающего пловца, Мертвого... Так старость ищет себе равных.

Задача этого фильма — через родных, благополучных, но не особенно счастливых старушек показать мир неизбежного старения при абсолютной невозможности эмоционального угасания. Недаром же Лена так честит Миню за ограниченность, а Миня так красноречиво и горделиво молчит в ответ на обвинения. Тали Шемеш разве что пальцем не указывает: смотрите, чувства

не дряхлеют... Что же нас, бедных, в этой связи ждет? Так и не будет покоя? Так мы и не смиримся с перспективой членства в куда более многочисленном «кладбищенском клубе»? Уж если даже две пережившие Холокост польские еврейки не утихомириваются к концу жизни... как же нам обрести покой к концу своей? Так сказать, на сон грядущий?

Но старость — и время последней, борющейся со «сном» бодрости. Последний шанс исполнить желания. Если хотите, время окончательного исполнения желаний.

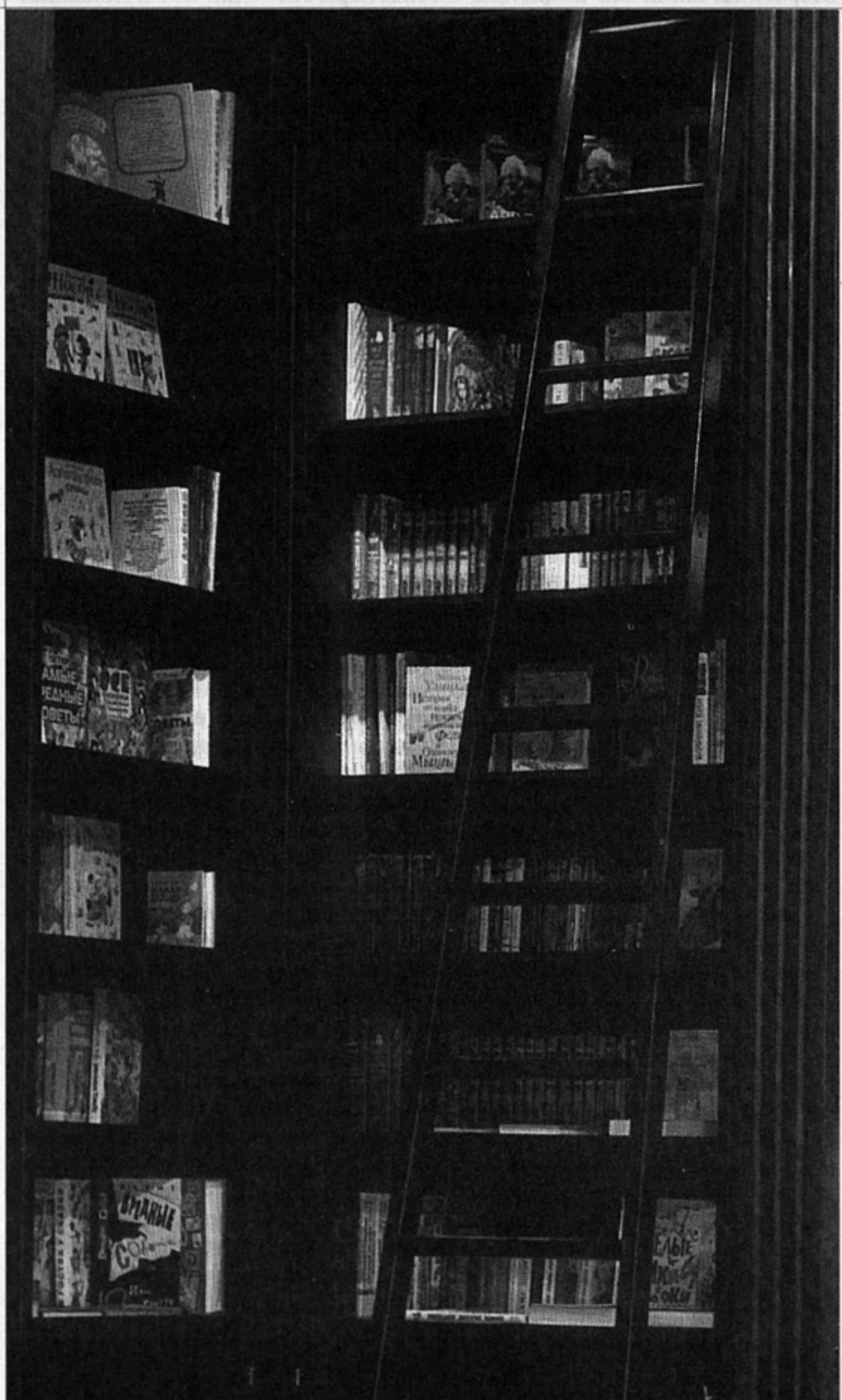
Именно под этим углом рассматривал свой чрезвычайно преклонный возраст датчанин Виг из фильма «Монастырь: господин Виг и монахиня» (The Monastery: Mr. Vig & the Nun) Перниллы Розы Грёнкьер. То есть старый господин Виг еще в 1950-м купил заброшенный замок Хесбьерг и с тех пор мечтал, чтобы здесь был православный, да-да, монастырь. Когда Вигу исполнилось восемьдесят, главы российского православия откликнулись: прислали письмо, что готовы выделять на содержание монастыря 250 тысяч крон ежегодно, а также... прислали миссию — двух монахинь и смиренного очкарика-хозяйственника. Глава миссии — сестра Амвросия, молодая, энергичная, даже несколько фанатичная... Но, как выяснилось, не только в вере.

Видимо — но об этом в фильме ни слова, — Виг хотел видеть «свой» православный монастырь прибежищем истинной духовности, неподкупной западным цивилизационным благам. Для Вига это дом духа. А для сестры Амвросии просто дом. Прочный дом. Она приехала делать важное дело, она считает, что нужно чинить крышу, что замок требует серьезного ремонта, что надо же, мистер Виг, Бог с вами, обеими ногами на земле стоять, а не в облаках витать! А Виг, с его «заоблачностью», саваофовой белой бородой, отрешенностью, странностями — вроде нелюбви ко всем человеческим носам и любви лишь к одному человеку на свете, отцу, — уж и не знает, как сладить с этой подлинно православной деловой активностью. Но все же по-своему они привяжутся друг к другу, и Амвросия будет скорбеть по своему «заоблачному мистеру Вигу», когда ее истовая молитва под образами будет трагикомически прервана тоненьким, но настойчивым звонком мобильного из кармана ее монашеского одеяния. Это из больницы: Виг умер... Она будет более или менее безуспешно пытаться произвести радикальный ремонт в замке, готовиться к приему странствующих монахов, а тем временем Хесбьерг припорошит очень русский, рассыпчатый и сухой, как кашель, снег. И в финале мы увидим замок-монастырь уже на общем плане: заснеженный, с тщедушными подпорками из бревен под предательски накренившимися стенами. Духовность старого датчанина Вига, более русская, чем у русской монахини, так и восторжествовала — по-нашенски — временными мерами по решению кардинальных проблем, возвышенным пренебрежением к земным неурядицам.

А самое, по-моему, тут интересное, что тридцатипятилетняя Грёнкьер снимала Вига и Амвросию шесть лет, сначала только на собственные средства, на свой страх и риск... И ни разу не обмолвилась ни о какой такой духовности, не спросила Вига о его вере, о православии, о Боге, хотя спрашивала, почему ему не нравятся все без исключения носы и почему он в детстве не любил, когда мама его целовала. Она курсивом выделила в своем фильме отсутствие проблематики веры и духовности и сосредоточилась на свободе духа в поиске и мечте о первом и втором. Она сделала фильм про очень старого человека, решившегося достичь веры и внутренней наполненности усилием воли. Про то, как человек в самом конце физической жизни начал воплощать самую главную мечту — мечту о жизни сугубо духовной, *не*физической. Про то, что его мечта сбылась, хоть и парадоксальным образом, — он ведь растворился в духе, осевшем на его Хесбьерг, как тот русский снег.

Да ведь он и сам ходячий парадокс — старик среди нас, желавших бы узнавать о старости лишь из вечерних новостей.

О П Ы Т



ЭДУАРД ВОЛОДАРСКИЙ

Нелюбовный треугольник

БЕСЕДУ ВЕДЕТ НАТАЛЬЯ БАЛАНДИНА

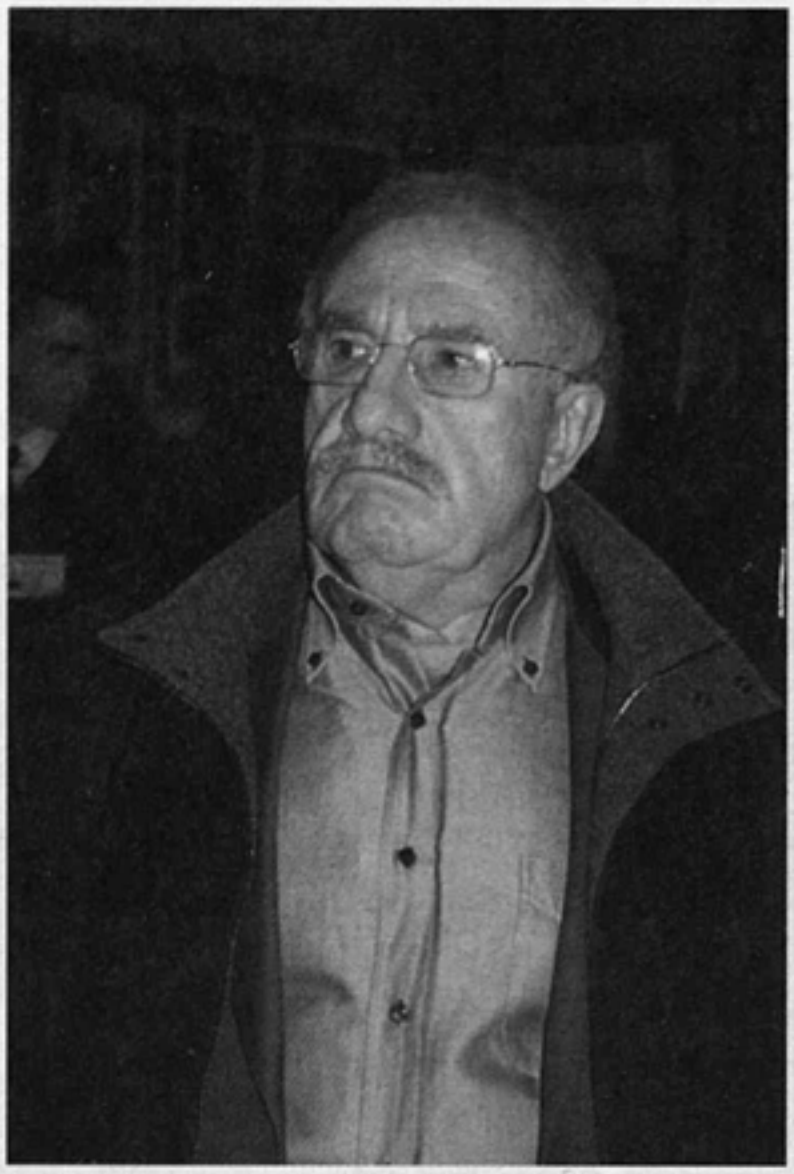
Наталья Баландина. Мне хотелось бы начать наш разговор с телефильма «Столыпин... Невыученные уроки». Изменилась ли смысловая конструкция сценария в процессе его реализации? Сильно ли расходится с вашим замыслом режиссерская версия?

Эдуард Володарский. Вы знаете, честно говоря, назвать то, что получилось, «режиссерской версией» у меня язык не поворачивается. Но дело даже не в этом. В нашем кинопроцессе существует треугольник: «сценарист — продюсер — режиссер». Взаимоотношения внутри этого треугольника зачастую принимают очень уродливые формы. Продюсер вместе с режиссером укладывает сценарий в прокрустово ложе собственной драматургии — таких случаев я знаю много. Как правило, это на пользу делу не идет: конечный продукт получается гораздо хуже, чем его литературная первооснова. Так было, например, с фильмом «Полумгла», снятом по замечательному сценарию Игоря Болгарина, получившему первую премию на солидном конкурсе киносценариев. Продюсер и режиссер просто обманули автора, сняв фильм, диаметрально противоположный идеологии предложенной им истории. Болгарин написал о том, как пленных немцев выгоняют строить вышку для радиомаяка. Конец войны, деревня, жители которой потеряли на фронте близких и которые, естественно, встречают немцев враждебно. Но постепенно все оттаивают, проникаются жалостью, даже уважением друг к другу, крестьяне разбирают пленных по хатам, подкармливают. Война не война, тем не менее люди есть люди. В финале сценария была щемящая сцена прощания пленных с жителями деревни. Фильм же заканчивается приездом группы НКВД и расстрелом немцев. Зачем? Зачем это нужно было продюсеру и режиссеру? Похоже, чтобы угодить западному зрителю, или западному критику, или фестивальным отборщикам...

Со «Столыпиным...» — примерно такая же картина. Мы с Владимиром Досталем, продюсером фильма, долго искали режиссера: я предлагал кандидатуры, но они почему-то не устраивали. Наконец Досталь нашел Кузина. Он живет в Питере, и я его никогда в жизни не видел.

Н.Баландина. Вы с ним так и не встречались?

Э.Володарский. Совершенно верно. Он мне ни разу даже не позвонил, хотя я предлагал организовать нашу встречу. Досталь меня заверил, что все будет в порядке. Я высказал пожелание прочитать режиссерский сценарий и, действительно, получил его: смотрю — вроде все по моему сценарию сделано. Оставил в тексте некоторые замечания и отдал их Досталю. По моей просьбе продюсер показал мне рабочий материал, где были собраны отдельные сцены, наверное, наиболее удачные. Правда, я удивился, что звучит не мой текст:



Эдуард Володарский

оказывается, Кузин снимал совершенно по другому режиссерскому сценарию — не тому, который был мне прислан, и Досталь его тоже не читал. Он полностью доверился своему исполнительному продюсеру в Питере. Сериал был изуродован до неузнаваемости. Более того, вылез антисемитский подтекст. Когда я начал смотреть фильм по телевизору, у меня волосы зашевелились. Не говоря о том, что режиссер не знает самых элементарных вещей: в одном из эпизодов Столыпин разговаривает с царем, стоя к нему спиной! Из сериала исчезли и сложность времени, и вся непонятность, загадочность происходящего... Действительно, в боевики шли в основном евреи, но почему они шли? Потому что была черта оседлости, ребята не могли учиться: многие, как известно, даже готовы были поменять фамилию на русскую, только чтобы прорваться к образованию. И не кто иной, как Столыпин, два раза вносил в Думу законопроект об уравнивании евреев в правах — и Дума два раза его проваливала. А Ленин писал, что если этот законопроект будет принят, то о революционном движении в ближайшие десятилетия можно забыть. Всего этого нет в фильме. А это не мелочь, а важнейшие вещи, которые делают идеологию сериала.

Н.Баландина. Мы знаем примеры замечательных тандемов «режиссер —сценарист». Почему сегодня плохо складываются постоянные содружества?

Э.Володарский. Может быть, дело в том, что меня, например, благодаря старой закваске все еще интересует конечный продукт, а многих других... Молодой сценарист написал сценарий, получил деньги — и всё: экономически он никак не заинтересован в дальнейшей работе. А с другой стороны, и режиссер не стремится к общению со сценаристом во время съемок.

Надо сказать, что раньше такой ситуации, как со «Столыпиным...», просто быть не могло: существовал редактор, он следил за соответствием того, что снимается, сценарию. Режиссер обязан был приглашать автора на площадку, на просмотр рабочего материала. Сценаристы всегда бывали на съемках, ездили в экспедиции. Я, например, месяцами жил в экспедициях и если был нужен режиссеру, то всегда оказывался рядом: он мог попросить меня что-то переписать, мы обсуждали сцену, которую предстояло, скажем, снимать на следующий день, спорили, и чаще всего я уступал. Потому что кино — это живой процесс, это живая работа актеров, которым, может быть, неудобно произносить какую-то реплику, придуманную мной. Кроме того, у сценариста раньше был и финансовый стимул: он всегда знал, что если картине присудят при приемке первую категорию, то он получит 200 процентов гонорара. Скажите, буду я, автор, беспокоиться о качестве фильма? У Германа на «Проверке на дорогах» я три месяца прожил в Калинине. Я был все время на подхвате, мне было очень интересно, к тому же это была моя третья картина.

Н.Баландина. Но при всех своих выдающихся качествах «Проверка на дорогах» была положена на полку. Так что вам, наверное, деньги не заплатили.

Э.Володарский. Не заплатили. Но самое грустное, конечно, не это, а вся история с картиной Германа — я сейчас об этом не буду говорить, это всем известно.

Вся беда в том, что сегодня существует колоссальный отрыв сценариста от кинопроизводства. И положение усугубляется. Режиссер под крышей продюсера может творить абсолютный произвол. Драматург подписывает договор, где сказано, что его присутствие на съемочной площадке потребуется только в том случае, если у продюсера возникнут какие-то вопросы. Но, как ни странно, в зачатке такие вещи происходили и в советском кинопроизводстве, когда никаких продюсеров не было: чем слабее был режиссер, тем решительнее он стремился освободиться от автора сценария, как только начинал снимать, а чем талантливее — тем больше он старался держать сценариста при себе. То есть искажение нормальных творческих взаимоотношений режиссера и сценариста связано, видимо, с общим уровнем режиссуры.

Н.Баландина. Поколение сценаристов, пришедшее в кино в 60-е — годы вашего студенчества, — образовало то, что Анатолий Гребнев называл «писательским кинематографом», в том смысле, что индивидуальность драматурга в кино была очень ощутима — почти так же, как индивидуальность режиссера. Поэтому можно говорить о кинематографе Шпаликова, Рязанцевой, Клепикова...

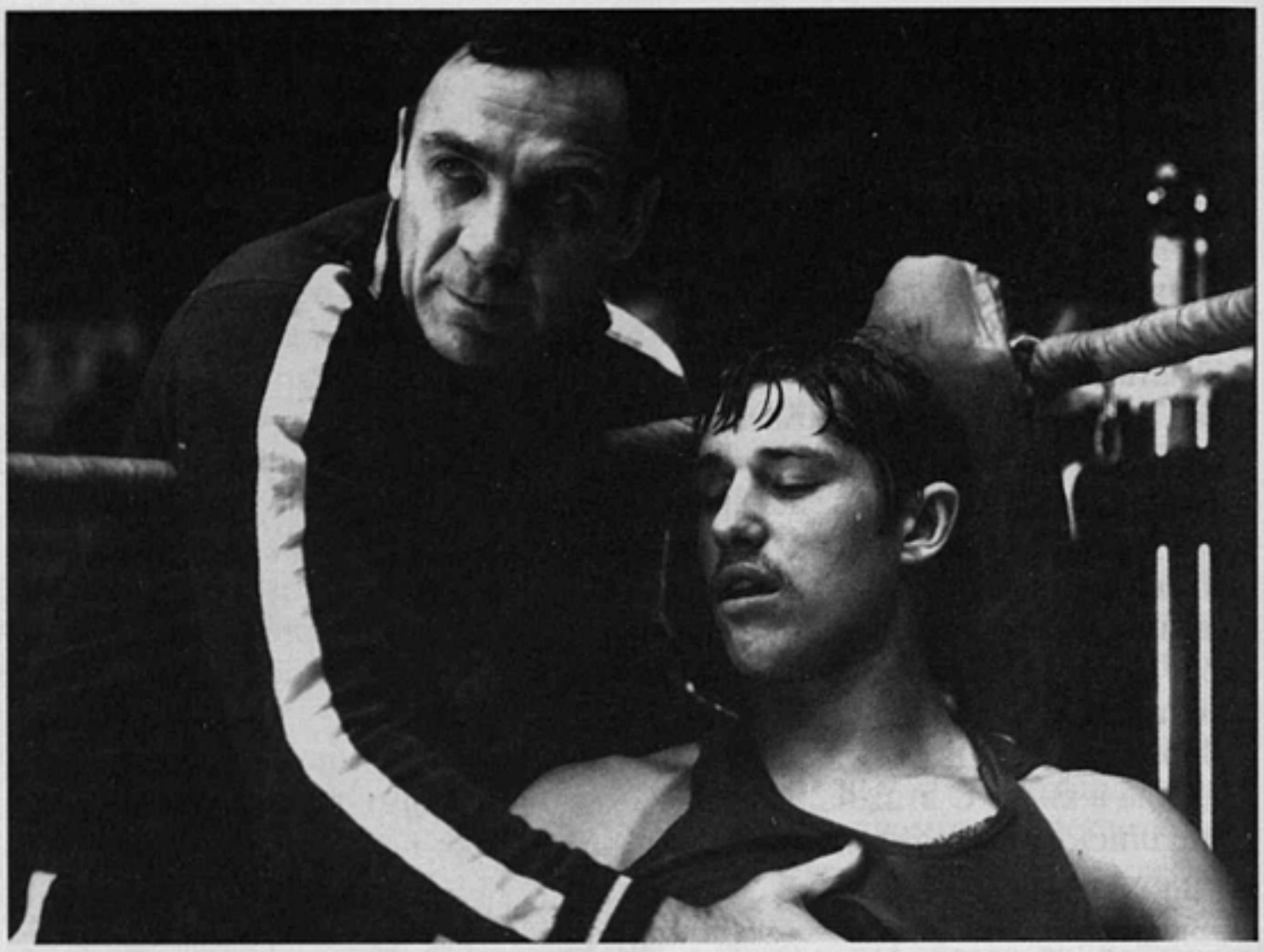
Э.Володарский. Да... Булат Окуджава, Виктор Некрасов — писатели, пришедшие в кино. С этими сценаристами и писателями работать, кстати, соглашались только талантливые люди, которые не боялись соперничать и стремились к сотворчеству.

Н.Баландина. Профессия сценариста тогда была уважаемой и авторитетной...

Э.Володарский. Это было обусловлено и политическим фактором: партия обращала большее внимание на автора сценария, основы фильма, чем на какого-либо другого участника кинопроцесса. Власти понимали, что идеология начинается со сценария. У сценариста даже было больше прав, чем у режиссера. После просмотра чиновниками «Проверки на дорогах» было принято решение ее «исправить» без участия сценариста и режиссера. Мы думали, как спасти картину, и Алексей Герман мне посоветовал пойти к Баскакову, заместителю председателя Госкино, и заявить, что если они будут трогать текст, который утверждался печатью министра, то я подам на него в суд. А изображение можно было резать, как угодно. Я сдуру пошел, и Баскаков на меня накричал: «Ты с кем — с советской властью судиться будешь?»

Н.Баландина. Как вы думаете, почему сегодняшнюю реальность трудно ухва-

«Проверка на дорогах», режиссер Алексей Герман



«Вторая попытка Виктора Крохина», режиссер Виктор Шешуков

тить, выразить в кинематографе? Вы полагаете, что дело только в режиссуре? Кажется, что вещество повседневности ушло из кино, умение воплощать мир людей и вещей, которым обладал кинематограф 60—70-х годов, когда фактура и авторское ощущение времени пронизывали даже фильмы второго ряда, почти утрачено.

Э.Володарский. Конечно, это связано с отсутствием режиссуры и с клиповым мышлением. Вы заметили, что почти никто из сегодняшних режиссеров не умеет держать паузу на экране? Нужно учиться режиссуре у выдающейся драматургии. Вот пьеса Олби «Кто боится Вирджинии Вулф?»: там четыре героя, и они просто разговаривают, а тебя пот прошибает. Если в фильме предполагается второй план, то нужно позаботиться о том, каким он должен быть. Вы правы, в 60-е годы даже в фильмах «второго эшелона» — не только в шедеврах — было ощущение жизни и чувство времени. Но многие из авторов тех картин пришли с войны (как Хуциев, Тодоровский, Окуджава) и были влюблены в мирную жизнь. У человека своя убогая квартирка, коммуналка или малюсенькая отдельная в хрущевке, но он так влюблен в эту квартирку, в эту кухоньку, что зрителю передаются с экрана любовь, тепло... А сейчас показывают на экране хоромы, но человека там нет. Можно снять любые хоромы, но если там живут люди, то об этом нам должна рассказать какая-то подробность: носок будет где-нибудь валяться, платок обронен, где-то пятно от пролитого вина.

Вот знаете, где второй план играет первостепенную роль? В «Свободном плавании». Вот такой фильм! *(Показывает большой палец.)* Кажется, что ничего не происходит: какой-то зачуханный городок, герой ищет работу, находит ее... А получается довольно страшная картина по своей сути, которая вместе с тем трогает тебя до глубины души.

Н.Баландина. А вы могли бы выделить магистральные проблемы современной кинодраматургии?

Э.Володарский. Сложно сказать. С одной стороны, кажется, что драматургия в тяжелом положении. И вместе с тем я вижу у молодых сценаристов желание вернуться к истории, ребята много пишут о войне — я читал интересные работы. И о Чечне появляются довольно любопытные сценарии. Но, понимаете, талантливый драматург встречается гораздо реже, чем талантливый прозаик или талантливый поэт. Это очень тяжелая профессия. Ведь, будь ты трижды талантливым, законы драматургии незыблемы — если ты в них не ук-

«Мой друг Иван Лапшин», режиссер Алексей Герман

ладываешься, как в прокрустово ложе, у тебя не получится четкого драматургического произведения, все равно выйдет неуклюже. Роман как пишется? Сел, начал писать, задумался, бросил писать, вернулся: «А... начну новую главу. Отступление. Размышление о жизни». В сценарии нельзя — «новую главу». Любая сцена имеет свои законы, их можно ломать, но если ты это талантливо делаешь, то, значит, другие законы вступают в силу.

Н.Баландина. А у вас есть своя методологическая отмычка или система в работе над сценарием?

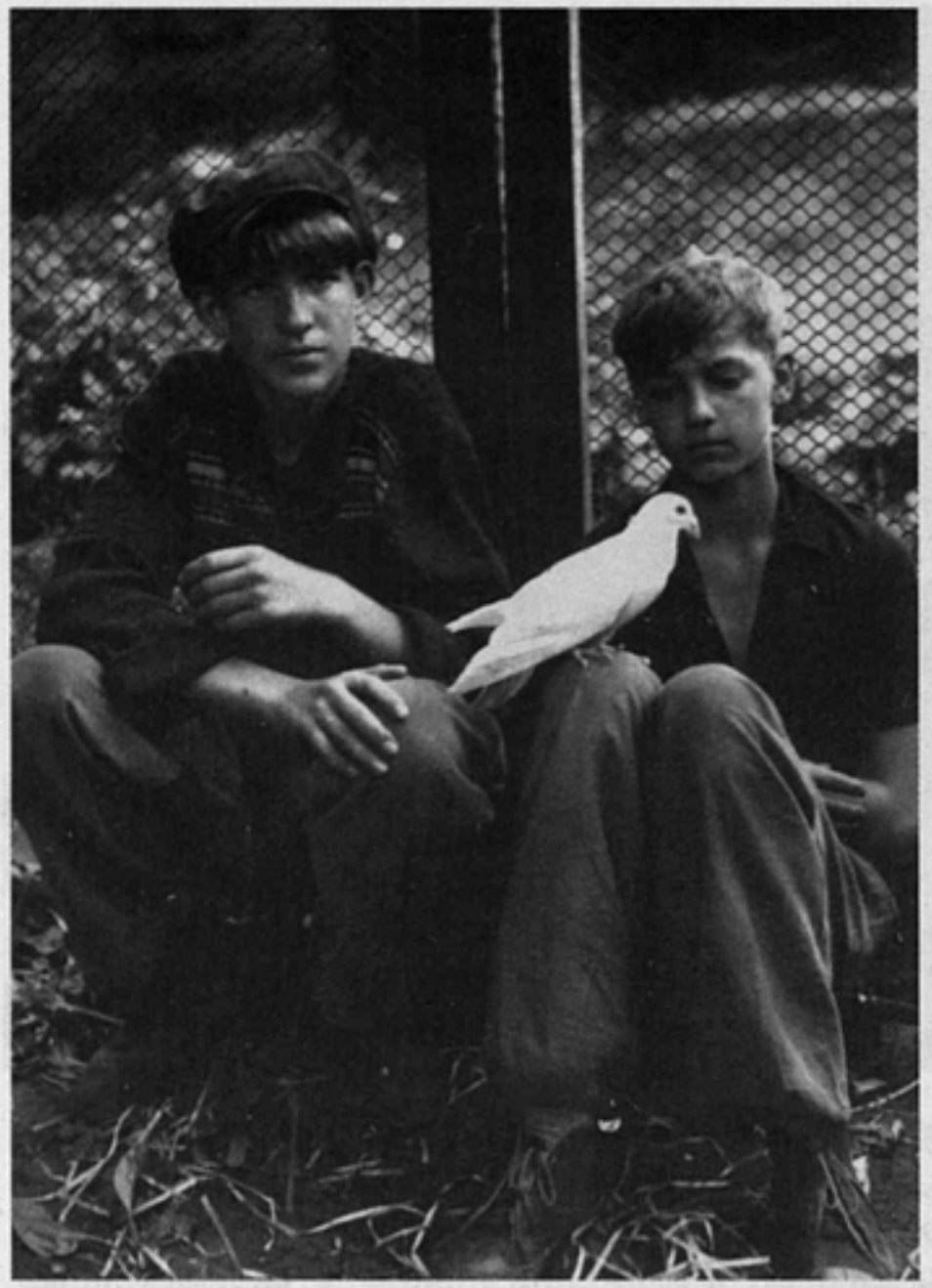
Э.Володарский. Нет, только чутье. Вот, например, я пишу сцену и вдруг чувствую, что ее нужно заканчивать, причем немедленно — она иссякла. Сцену можно обрывать — даже на полуслове, на крике... На самом пике эмоций она может прекратиться. Помните в «Чапаеве» эпизод, когда Чапаев хватает табуретку, а Фурманов — за пистолет. Чапаев бьет табуреткой об пол — она рассыпается, и всё: сцена кончилась, дальше идет другая. А я бы даже раньше обрезал.

Н.Баландина. Я читала, что ощущение собственного стиля, понимание того, как нужно писать, пришло к вам после просмотра фильмов итальянского неореализма?

Э.Володарский. Да, это так. В моей голове тогда, во время учебы во ВГИКе, бродили, бурлили всякие истории, и я не знал, в какую форму их облечь. А тут я понял, что нужно писать вот так, как течет жизнь, не ломая голову над сюжетом. Любая история сама подтолкнет тебя к форме, вырулит к фабуле. Неореалисты вообще открыли миру, кто такие итальянцы, какая это замечательная нация. Они показали, каким пристальным может быть внимание к человеку — не к тому, как мчатся и переворачиваются автомобили, а к тому, как душа у человека разрывается. Я очень люблю «Рим, 11 часов», «Умберто Д.», «Рим, открытый город». А мой самый, пожалуй, любимый фильм — «Рокко и его братья» Висконти: его характеры мне близки и понятны, образ жизни героев очень похож на наш, нищета чудовищная, ощущение послевоенного времени.

Н.Баландина. Вашим мастером на курсе был Евгений Габрилович. Какое понимание профессии он прививал своим ученикам?

Э.Володарский. Он нам вбивал в голову, что «кино — это литература». Самый великий жанр, говорил он, — это мелодрама, самая сложная задача — не впасть в пафос и в излишнюю назидательность, работая в этом жанре. Тогда я перечитал всего Островского — одного из самых гениальных мировых дра-



«Прощай, шпана замоскворецкая...», режиссер Александр Панкратов

матургов, разрабатывавшего тему маленького человека, обладавшего умением раскрыть всю суть человеческую в одной сцене. У него ведь любая пьеса — это мелодрама.

Н.Баландина. Уже в начале 70-х одновременно со сценариями вы начали писать пьесы. Чем обусловлена та легкость, с которой вы переходите от кино к театральной драматургии?

Э.Володарский. В театре могут работать многие приемы из арсенала кино. Крупный план — фонарем высвечивается человек на сцене. Монтаж — гаснет половина сцены, действие перебрасывается на другую часть, как в «Смерти коммивояжера» Артура Миллера. Зритель театра эту условность воспринимает, понимает ее и с ней соглашается. У меня большой любви с театром не получилось, хотя было время, когда мои пьесы шли на многих сценах Москвы. В кино происходит что-то фантастическое — такая энергия идет с экрана, с пленки, фотогения непонятная, будто *сама жизнь,* в которой ты участвуешь. Это меня всегда завораживало. В театре же, наоборот, на многое отвлекаешься: видна пыль от башмаков актеров, когда сидишь в первом ряду, слишком шумно, преувеличенные страсти... Эту меру условности я переварить не мог. В кино любые приемы я воспринимал как само собой разумеющееся.

Н.Баландина. Вы не раз говорили об ощущении, что вскоре кинематограф вернется к черно-белому изображению. Вы имели в виду, что в будущем кинематограф программно откажется от цвета в пользу черно-белой эстетики?

Э.Володарский. Мне кажется, в черно-белом кино была магия настоящей жизни. Чем ярче цвет на экране, тем изображение неестественнее — ландрин, монпансье. В «Тихом Доне» Бондарчука пейзажи ненастоящие, а пейзажам Герасимова в его «Тихом Доне» я верю, хотя они и блеклые. Может быть, этот отказ от цвета будет программным, но только у очень немногих художников, их фильмы, наверное, не будут иметь глобального успеха, но, несомненно, интерес к ним будет огромный. Цветное кино зашло в тупик, оно может стать только гламурнее. Мы знаем множество примеров блестящей работы не только с черно-белой эстетикой, но и с приглушенным цветом. Монохромное изображение замечательно использовали Герман в «Лапшине», Аранович в «Торпедоносцах». Отказ от кричащего цвета — это, возможно, выход из нашего современного клипового кино.

Н.Баландина. Мне кажется, что цветовое решение зависит от художественной индивидуальности режиссера и от свойств конкретного материала. Проблему восприятия цвета на экране очень интересно анализировали Андрей Тарковский с Леонидом Козловым в «Беседе о цвете». Монохромность, конечно, гораздо ближе к реальному восприятию цвета в жизни, она развивает документальную линию в кинематографе, помогает возвращать образ к «формам

жизненного факта» *(известное выражение Тарковского)*, показывать механизмы памяти, внутреннее действие.

Э.Володарский. С другой стороны, с цветом, безусловно, работать сложнее. Многие операторы цвет не любили. Вот Георгий Рерберг гениально работал в цвете, тем не менее он говорил: «Черно-белое кино — загадок больше». И он, наверное, прав. Вы цветные сны видите?

Н.Баландина. Редко.

Э.Володарский. А я что-то даже не видел, может быть, если видел, то не запомнил.

Н.Баландина. А к драматургии цвет имеет отношение? Какую картинку вы себе представляете, когда пишете сценарий?

Э.Володарский. В драматургии важно цветовое ощущение. Картинка, которую я представляю во время работы над сценарием, зависит от конкретного материала. Война, например, только в черно-белом цвете: грязь на лицах солдат, темные гимнастерки, сапоги... Мне однажды показали цветную фотографию, на которой сняты наши солдаты в Монголии в конце войны. Смотрю: у солдат белые гимнастерки... Думаю: что такое — неужели тогда такие гимнастерки носили? Оказывается, там такое беспощадное солнце, что они выгорели и только в тех местах, где какие-то подтеки (под мышками, например), на фотографии есть подобие цвета, что-то темное, зеленоватое. Пушки, которые тащат солдаты, — черные. Удивительно: цветная фотография, а изображение черно-белое получилось. Прошлое я вижу всегда черно-белым.

Н.Баландина. Рассказывая о своем детстве и юности, вы всегда произносите слово «шпана». В этом слове, по-видимому, есть отпечаток неспокойной атмосферы послевоенной Москвы, что очень точно показано в вашем сценарии «Прощай, шпана замоскворецкая...».

Э.Володарский. Я и был шпаной. Герои, которых я описал в сценарии, — это все мои кореша. Меня чудом не посадили — Бог миловал. Этот фильм — своего рода автобиография. Я учился в 12-й школе, где было много ребят из Дома на набережной. А мы жили в Старомонетном переулке — в самом начале Замоскворечья. Москву я любил очень. Во мне раньше жил дух бродяги, и я часто уезжал далеко куда-нибудь. Месяца три выдерживал, а потом начинал скучать и возвращался. «Прощай, шпана замоскворецкая...» А.Панкратова — один из моих любимых фильмов, сделанных по моим сценариям.

Н.Баландина. Все, что вы пишете, имеет четкую жанровую структуру и часто — острый сюжет. Сегодня границы жанра все больше размываются. Что такое жанр в современном кино?

Э.Володарский. Чистых жанров не было практически никогда, за исключением само-

«Штрафбат», режиссер Николай Досталь

го раннего периода кинематографа. Все комедии, начиная с Чаплина, — это уже смешение жанров. Но я полагаю, что в драматургии над всем преобладает психологическая драма. Как только начинаешь как следует разрабатывать характер, уходишь и от детектива, и от чистой комедии. Как только залезаешь в шкуру человека и начинаешь выяснять, какое у него было детство, были ли у него родители, — входишь на территорию психологии. И это самое интересное. Я вам скажу больше: после древнегреческого театра жанр трагедии — в строгом смысле — закончился, началось железное смешение жанров. «Гамлет» — это не трагедия.

Н.Баландина. А что?

Э.Володарский. Психологическая драма. Драма — это тоже страшное слово. Сильное понятие. А современная режиссура бредит жанром под названием «боевик». Может быть, это цунами американского кинематографа, который всех нас захлестнул. Когда я разговариваю с молодыми режиссерами, то вижу, что у них энциклопедическое знание американского кино, они знают все картины — даже третьестепенные, помнят имена всех актеров... Но когда пытаешься выяснить у них *про что* это кино, они объяснить не могут: «Там просто чума». Мне ребята звонят и спрашивают: «Можно с вами увидеться? Я бы хотел заказать сценарий». И в процессе разговора оказывается, что нужен такой крутой боевик — «ни о чем». И я говорю: «Обратитесь к кому-нибудь другому». Ведь, понимаете, боевики могут быть разными. Когда я смотрю «Однажды в Америке», я вспоминаю свое детство, послевоенную Москву, хотя в фильме ничего подобного нет. Но он так мощно сделан, Леоне так глубоко копает, что моя память включается и тянет за собой... Один эпизод с пирожным чего стоит: вся детская натура в том, как мальчик незаметно — кусочек за кусочком — съедает свой подарок.

Вот яркий пример технологичной современной режиссуры — Егор Кончаловский. Человек, который знает профессию, очень лихо ею пользуется, отлично знает современные технологии. И что? Ради чего? Сюжет «Беглеца», использованный им в фильме «Побег», вообще не укладывается в нашу действительность, он предполагает другие взаимоотношения, другую среду, характеры, привычки — вообще все другое.

Н.Баландина. Вы написали сценарий для фильма «Мой друг Иван Лапшин», поэтика которого отторгает сюжет, разрушает традиционную драматургию. Вы знали, что сюжет будет разбит и потом сложен заново?

Э.Володарский. Нет, я этого не знал. У меня был строгий сюжет, но сценарий не проходил по хронометражу. Алексей Герман отбросил сначала одно, потом другое, и так постепенно развалилась вся сюжетная канва. Поэтому он пошел не по пути сюжета: снял отдельные сцены, не очень связанные одна с другой. В результате получилась такая «рассыпучка». Когда Герман мне в первый раз показал материал, который, надо сказать, мне очень понравился, я его спросил: «А как ты будешь складывать все это?» Он ответил: «Я не знаю». Решили позвать Юрия Клепикова. Тот посмотрел и сказал: «О, здорово! Классное кино! А как вы складывать-то будете?» — «Вот мы тебя и позвали за советом». Клепиков ответил: «Ничего, он сложит, — и показал на Германа, потом подумал и произнес: — А у вас в сценарии был сюжет?». — «Был». — «Ну вот, пусть Герман создает новый». Фильм был построен, как течение самой жизни — жизни оперуполномоченного, которого великолепно сыграл Болтнев. Герман, кстати, точно так же снимал «Двадцать дней без войны». Был огромный сценарий Симонова на двести страниц, а четкого сюжета не было. Мы с Алексеем сидели на даче и перерабатывали его, но сюжет, правда, так и не появился. А когда Герман снял третью картину по тому же принципу — «Хрусталев, машину!», — стало видно, что этот прием иссяк. Я не знаю человека, которому удались бы две, тем более три поэтические картины автобиографического плана. Может быть, только Калик. Подумайте, разве можно снять второе «Зеркало»?

БОРИС АЙРАПЕТЯН

Неформат

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЗОЯ КОШЕЛЕВА

ГАТЧИНА-2006

XII Российский кинофестиваль в Гатчине «Литература и кино», как всегда, представительный в плане показа фильмов, не только тематически сопряженных с литературой, с историей литературы, но и самых разных экранизаций литературных произведений, можно сказать, «открыл» для зрителя хорошо забытый в нашем кино жанр фильма-оперы. Но, к сожалению, фильм Бориса Айрапетяна по опере Винченцо Беллини «Норма» (2005), выпущенный на видео и DVD американской кинокомпанией Universal Pictures совместно с одной из крупнейших мировых фирм аудиовидеозаписей Decca, до сих не вышел в российский прокат, несмотря на то что имел большой успех на Западе. Нам кажется это несправедливым, тем более что гатчинские кинозрители высоко оценили картину, как говорит ее автор, абсолютно «неформатную» для нашего кинематографа.

Мы предлагаем вниманию читателей беседу с режиссером.

Зоя Кошелева. Жанр фильма-оперы для современного российского кинематографа — это нечто незнакомое и не очень понятное сегодня, явно не встраивающееся в современную жанровую парадигму. Почему вы решили снимать именно фильм-оперу и почему именно сейчас?

Борис Айрапетян. В последние годы идея экранизировать оперу, которую я люблю с детских лет, серьезно завладела мной. В какой-то момент вдруг ока-

---

СВЕТЛАНА САРКИСЯН

Новая «Норма»

Двухактная «Норма» Винченцо Беллини, созданная тридцатилетним композитором в 1831 году в содружестве с либреттистом Феличе Романи на основе исторической драмы французского писателя Александра Сумэ, является одной из жемчужин итальянского оперного искусства XIX века. Высокие художественные достоинства оперы, как и яркий образ главной героини, чья трагедия разворачивается на фоне исторических событий дохристианского прошлого, предопределили структуры будущих оперных драм, в частности «Силы судьбы» (1862) Джузеппе Верди и «Орлеанской девы» (1879) Петра Чайковского.

Созданная с расчетом на примадонну Джудитту Пасту, потрясавшую современников талантом певицы и драматической актрисы, «Норма» Беллини с точки зрения театральной модели совмещает в себе признаки тра-

залось, что заниматься чем-то другим я не могу. Во-первых, то, что меня волнует в современном мире, еще больший «неформат», чем собственно фильм-опера, а во-вторых, я понял, что ни для одного из сценариев, с которым мне хотелось бы работать, я не смогу найти деньги. И теперь, когда наша «Норма» есть, я рад, что она стала поводом для обсуждения замечательного, на мой взгляд, киножанра, незаслуженно оказавшегося на периферии отечественного кинопроцесса. Я был готов к тому, что этот жанр в сегодняшней России не будет сразу понят и принят, но ведь кто-то должен начинать. У нас фильмом заинтересовался только канал «Культура», а на Западе — большое количество кино-, видео- и телекомпаний, в том числе и голливудская Universal-Decca.

З.Кошелева. Как финансировался этот проект? Вы ведь не только режиссер, но и продюсер «Нормы».

Б.Айрапетян. Окончательное решение о съемках я принял, когда стало понятно, что и Федеральное агентство по культуре и кинематографии РФ примет участие в этом проекте. Я мог рассчитывать только на государственную поддержку и на свою студию. Зная, что судьба будущей картины по многим причинам будет трудной, я не имел права просить рисковать никого из знакомых деловых людей. Правда, в процессе работы пришлось искать дополнительные деньги: и сами съемки, и — в особенности — постпродакшн оказались более дорогостоящими и сложными, чем предполагалось. Ничего, выкрутился. И совершенно неожиданно — воспринимаю это, как подарок судьбы, — попал в водоворот западного кинобизнеса.

З.Кошелева. Нашли партнеров в Америке?

Б.Айрапетян. Скорее, они нас нашли. Я продал им уже сделанную картину.

З.Кошелева. Идея поставить фильм-оперу возникла у вас в процессе работы над спектаклем «Норма» в Ереванском оперном театре?

Б.Айрапетян. Не совсем так. Гастроли оперной постановки «Нормы» с большим успехом прошли в Большом театре — телетрансляция дважды повторялась на канале «Культура». (Спектакль был представлен в пяти номинациях «Золотой маски», в том числе как «Лучший спектакль».) И на премьере в Большом был представитель Министерства культуры, который сказал, что эту постановку надо снять на пленку, то есть предполагалось, что на выделенные мне деньги я сниму фильм-спектакль. Я начал об этом думать и довольно быстро понял, что для меня театральная постановка пройденный этап, она уже состоялась, и мне хотелось понять специфику и художественные законы киноязыка, найти кинематографический ход. И как только его нашел, объявил о том, что хочу снимать «Норму». Конечно, работая над спектаклем, я почув-

---

диционной исторической оперы и психологической драмы. В первом случае большую роль играют хоровые сцены, рисующие освободительные настроения галлов против римских завоевателей (например, марш «Ite sul colle, o Druidi!»), их жертвенный пафос (сцена верховного жреца Оровеза с народом в крайних картинах оперы). В другом случае — переплетение чувств жриц Нормы, Адальжизы и римлянина Поллиона в обостренном патриотическими мотивами любовном треугольнике приводит к преобладанию развернутых драматических сцен, наполненных динамикой сквозного развития. Уловить их смену на театральной сцене даже при великолепном вокальном воплощении бывает подчас довольно трудно.

Московскому режиссеру Борису Айрапетяну пришла счастливая мысль осуществить новое прочтение «Нормы» — в виде фильма-оперы (этот жанр не снимался в России двадцать лет), что он и сделал, став также автором сценария и продюсером фильма. Премьера состоялась в августе 2005 года в Выборге в рамках кинофестиваля «Окно в Европу». Свидетельством успеха этого фильма-оперы стал интерес к нему со стороны около тридцати телекомпаний разных стран мира, в том числе США, как и известной голливудской корпорации Universal, приобретшей права на DVD-прокат...

«Норма» впервые в мире воплощена на экране творческими силами Ереванского академического театра оперы и балета имени А.Спендиарова. В ней

ствовал многие «подводные камни» этой оперы, что в дальнейшем мне очень помогло в работе над фильмом. Я очень благодарен Александру Голутве и Сергею Лазаруку, которые меня в этом поддержали. Хотя, конечно, проблем было много. Звучит смешно, но поначалу министерству было непонятно, в каком разделе рассматривать заявку: в документальном кино или игровом. Лишь через полгода было решено, что это все-таки игровой проект. Я благодарен и Эдуарду Володарскому, который на Экспертном совете сказал, что раз у нас такого жанра в кино нет, то уже только поэтому такой проект стоит финансировать.

З.Кошелева. В вашей картине практически отсутствует историческая достоверность — и костюмы, и пейзаж намеренно условны. Неподготовленный зритель вообще может не понять, что речь идет о трагическом противостоянии двух цивилизаций — друидов и римлян.

Б.Айрапетян. Перед началом работы над фильмом я запланировал некие исторические справки для зрителей — время, место действия, кто такие друиды и так далее. Но потом отказался от предварительного текста. Потому что понял, если зрители не в состоянии сами себе ответить на подобные вопросы, то удовлетворение такого рода интеллектуального любопытства — для тех, кого это интересует, мало что им даст, потому что ничего из написанных мною комментариев они не запомнят. А так как для меня важнее всего была оперная условность, ведь без нее этот жанр мертв, то я хотел избежать привычных стереотипов. Кроме того, мне не хотелось подчеркивать, что друиды по отношению к римлянам были варварами. Образы героев прежде всего поэтические. Для меня это история о том, как женщина, преступившая закон, нашла в себе мужество и наказала сама себя. И не важно, кто она — римлянка или друидка, она человек. Тем более что и в опере Винченцо Беллини Норма по психологическому типу скорее римлянка, то есть в самом образе уже заложено противоречие.

З.Кошелева. Судя по «Норме», вам ближе архетипические образы?

Б.Айрапетян. Да, для меня важно, чтобы в оперной музыке кроме мелодраматизма и эмоционального напряжения чувствовалась масштабность, даже монументальность происходящего. Поэтому мне нравится Вагнер. И еще оперы Пуччини. А в последнее время появилась потребность работать с музыкой середины и конца XX века.

З.Кошелева. А на какие кинематографические традиции вы ориентировались, снимая «Норму»?

Б.Айрапетян. Я дебютант и в театральной оперной постановке, и в киноопе-

---

блистают всемирно известные певцы Асмик Папян (Норма), Гегам Григорян (Поллион), лауреат многих международных конкурсов Вардуи Хачатрян (Адальжиза), солисты Микаэл Овакимян (Оровез), Варужан Мартиросян (Флавий), Алла Аветисян (Клотильда). И дирижеры Карен Лавчян и Карен Дургарян. Операторы фильма Ара Арутюнян и Оганес Акопян, художники Борис Беглар и Нина Овнанян.

Главным союзником в воплощении идеи стали исторические памятники и природа Армении. В качестве «документальной натуры» Галлии были использованы живописные ущелья, каньоны и водопады, мощные каменные сталактиты Сисиана, словно вобравшие в себя резонанс многоголосного звучания, различные образцы древнего зодчества и архитектуры, разбросанные по территории нынешней Армении, в том числе относящийся к эллинскому периоду знаменитый храм с колоннадой в Гарни (его точная копия находится в Риме, ныне как церковь св. Марии), развалины храма Звартноц (VII век), христианские монастырские комплексы — шедевры армянской архитектуры XII—XIII веков — Гегард и Агарцин.

И хотя действие оперы разворачивается не в Армении, удачно вычленные отдельными кадрами фрагменты национального зодчества с их зооморфной и растительной орнаментикой ассоциировались с каменными изваяниями эпохи кельтов, а, к примеру, верхние этажи Гегардского монас-

«Норма». Поллион — Гегам Григорян

ре. Кроме того, мое музыкальное образование обостряло чувство сомнения в успешной реализации замысла. И от испуга и неуверенности в том, что у меня получится задуманное, я очень тщательно готовился к съемкам, пересмотрел практически все фильмы-оперы, поставленные Бергманом, Рози, Лоузи, Бенуа. Опыт этих мастеров я держал в голове, хотя знал, что должен сделать что-то свое, особенное. Другими словами — или пан, или пропал.

З.Кошелева. Вы не упомянули Дзеффирелли...

Б.Айрапетян. Конечно, я смотрел Дзеффирелли, но, с точки зрения киноязыка, для меня гораздо интереснее оказался его дебют «Паяцы», чем работы, ставшие классикой. Второй, особенно важной, для меня картиной была «Волшебная флейта» Бергмана. Я искал такой стиль, благодаря которому кинематографические ухищрения не поглотили бы оперную условность. Как только ее действие выносится со сцены в реальный пейзаж, то неизбежно возникает противоречие...

З.Кошелева. Но искусство же любит контрапункты и стилистические контрасты, которые иногда бывают предельно выразительными.

Б.Айрапетян. Нет, это не контрапункт, это конфликтная ситуация, из которой было очень непросто выйти. Быть может, в стремлении сохранить на экране театральную условность я и переборщил. Но дело в том, что без этой заданной условности опера ускользает. А для меня она все-таки главное. В то же время мне не хотелось делать глянцевое произведение, утопающее в богатых декорациях. Другими словами, не хотелось делать свой фильм слишком театральным.

З.Кошелева. Вам удалось избежать нарочитой красивости картинки, которая, став самоиграющей, могла бы отвлечь зрительское внимание от оперного

тыря — с прямоугольными святилищами, примечательными для архитектуры Древнего мира.

Родившийся в Армении Б.Айрапетян использует храмовую атрибутику своей родины в разных функциях: либо для воссоздания атмосферы религиозного культа, демонстрации ритуальных шествий, молитв или попросту бытовых реалий, либо для изобретательного монтажа. Восходящая к Сергею Эйзенштейну идея вертикального монтажа помогает Айрапетяну организовать визуальное единство строгой архитектуры, величественного ландшафта и ослепительного по колориту, низко нависшего над землей неба Армении (по известному выражению О.Мандельштама, «близорукого»), словно отражающего перипетии оперной драмы.

Еще одна важная функция натурных съемок — в резонирующих свойствах храмовых и природных каменных строений, позволяющих передать ощущение реверберации звучания. Посредством колоссальных ресурсов зрительного образа кино дало возможность продлить на мгновение звуковой образ музыки, а специфика поэтического кино, избранная Айрапетяном в качестве основной стилистики, сделать это без ущерба для музыки Беллини. И одновременно «разрешило» режиссеру осуществлять некоторые перестановки сценического действия (например, дуэт — хор — терцет во втором акте идут в иной очередности) или незначительные купюры в целях усилить

действия, а минималистская точность декораций и костюмов не мешает его расширению бесконечным пространством горного ландшафта.

«Норма». Норма — Асмик Папян

Б.Айрапетян. В процессе съемок я трижды менял стилистику картины, так как главным для меня было найти ту меру условности, которой зрители не испугались бы и почувствовали внутреннюю свободу и красоту оперы.

З.Кошелева. Но в вашей картине оперная условность все-таки превалировала над изобразительным рядом.

Б.Айрапетян. Да, это был мой сознательный выбор в пользу оперы.

З.Кошелева. Не случайно фильм начинается с увертюры, которая играется в чисто театральном пространстве. Вы не поддались соблазну воспроизвести прекрасную музыку на фоне прекрасной природы, что создало бы совершенно иное настроение в фильме, определив восприятие зрителя привычным и почти иллюстративным прочтением.

Б.Айрапетян. Безусловно, поиск гармоничного сочетания музыки и экранного изображения были для нас одной из основных задач и на съемках, и при монтаже, и при озвучании. Вначале я пробовал снимать в более эффектной, с точки зрения киноязыка, манере. Но стилистически яркое изображение перекрывало дыхание оперы, в которой в сравнении с кино мало движения, мало действия, ведь актеры большую часть времени статичны, что оправданно, так как традиционно образ в опере создается прежде всего голосом.

З.Кошелева. То есть драматизм существования актеров на сцене, декорации, разводка мизансцен — все это вторично?

Б.Айрапетян. Да, и это во многом затрудняет работу с певцами как с актерами кино. Они привыкли «играть» голосом, даже их мимика в первую очередь подчинена правильному пению. Но опера — живой жанр, современное ее

динамичность действия. В связи с этим вспоминается «Медея» (1969) Пьера Паоло Пазолини с Марией Каллас в главной роли. Эта работа выдающегося итальянского режиссера, в свою очередь, несет явные следы влияния киноязыка параджановского шедевра «Тени забытых предков» (напомним, что Сергей Параджанов создал его в 1964 году). Только натурой в «Медее» Пазолини становятся быт, обряды, архитектура Древней Греции и органично вписывающаяся в общий пейзаж почти безмолвная, но пластически выразительная Мария Каллас в качестве драматической актрисы (фильм был создан уже после того, как великая певица оставила оперную сцену).

К оперному жанру Бориса Айрапетяна, очевидно, привело начальное музыкальное образование (класс скрипки в Ереванской музыкальной школе имени А.Спендиарова). Сложившийся режиссер, он в 2001 году поставил на сцене Ереванского оперного театра второй спектакль-оперу «Норма» (первую постановку осуществили в 1975 году, тогда еще в СССР, польский режиссер Болеслав Янковский и народный артист Армении дирижер Арам Катанян). Как и четверть века назад, «Норма» вскоре была показана на Новой сцене Большого театра России и сразу выдвинута на театральный конкурс «Золотая маска» в пяти номинациях.

Отказавшись от киноверсии своего оперного спектакля, Айрапетян лишь отдельными деталями сценографии и костюмов напоминает об этой поста-

прочтение требует и особой режиссуры, и особой драматической игры. В противном случае актеры обречены на концертное исполнение произведения.

З.Кошелева. Тем не менее вам казалось невозможным, чтобы актеры пели итальянскую оперу в переводе, потому что, строго говоря, содержательный аспект здесь гораздо менее важен, чем музыкальный. Известно, что можно слушать оперу и получать удовольствие, даже не очень отчетливо представляя ее содержание.

Б.Айрапетян. Конечно, но точно выстроенное драматическое напряжение действия помогает актерам правильно спеть, взять «трудную» ноту, адекватно общему замыслу интонировать музыкальную фразу. Когда я уговорил актрису, что движение и жесты ей не только не помешают, но помогут спеть так, как нужно, и у нее это получилось, я первый раз по-настоящему поверил в свои силы.

З.Кошелева. Условность условностью, но когда вы выбирали актрис на главные роли, вы ведь обращали внимание и на их внешность, и на киногеничность.

Б.Айрапетян. Да, конечно, я же снимал кино. Для меня с самого начала был неприемлем вариант, когда играет одна, а поет другая. У меня было три претендентки на роль Нормы, я выбрал Асмик Папян, солистку «Метрополитен-опера» и «Венской Штаатс–опера», во многом потому, что она и внешне идеально соответствовала образу героини. Всякая условность имеет границы, и переходить их нельзя даже в опере, тем более в киноопере.

З.Кошелева. Действительно, у ваших актрис (я имею в виду и Норму — Асмик Папян, и Адальджизу — Вардуи Хачатрян, приму Армянского национального театра) не только прекрасные голоса, но и эффектная внешность, чего, честно сказать, нельзя сказать о главном герое. Трудно поверить, что этот мужчина свел с ума двух таких красавиц? Как вы решились на такой стилистический диссонанс?

Б.Айрапетян. Я уже говорил, что в выборе между кино и оперой я всегда на стороне оперы. А Гегам Григорян, солист Мариинского театра оперы и балета, — выдающийся тенор современности, и в данном случае для меня это было гораздо важнее, чем внешность. Я был настолько увлечен его гениальным голосом, что не думал о том, что зрительское восприятие может раздвоиться. Кроме того, его герой — не сердцеед и не герой-любовник. Он же и сам осознает свое несоответствие возлюбленной, и когда он уговаривает ее уехать, то вовсе не с ним, а просто в столицу. И вдруг оказывается, что эта прекрасная девушка полюбила его таким, какой он есть.

новке. Прозаично начало фильма: под музыку увертюры, перемежаясь с титрами, монтируются оперные декорации, высвечивается оркестровая яма с двумя разными дирижерами, затем в кадре — фасад Большого театра, где гастролировала ереванская «Норма». Но кинодействие вскоре вводит в другой мир, герои которого — не просто персонажи, это живые, вызывающие сострадание люди.

Камера позволяет высветить не только лица оперных певцов, но и почувствовать амплитуду их переживаний. Даже в ораториальных по своему характеру хорах она выделяет наиболее выразительные лица (особенно в мужской группе хора) и постоянно останавливается на главном жреце друидов Оровезе в исполнении Миказпа Овакимяна. Выразительная фигура певца, как и сама персона его героя, на большом экране оттеняет, с одной стороны, ромское «крыло» оперы (это диалог Поллиона и Флавия, затем лирическая ария Поллиона «Meco all'altar di Venere», исполненная Гегамом Григоряном). С другой стороны, именно под руководством Оровеза — Овакимяна друиды объединяются для ритуала — выхода Нормы — Папян, возносящей к небу молитву о мире в Галлии. Ария «Casta diva» — экстракт стиля bel canto — в исполнении Асмик Папян полна чарующей магии: на фоне завораживающих картин природы тягучая кантилена и отточенная колоратура красивого и насыщенного по тембру голоса певицы буквально

олицетворяют собой небесную силу. Эта ария становится одной из кульминаций в фильме.

Вообще, в фильме «Норма» три кульминации. Помимо указанной в первом акте две — во втором. Это сцена и дуэт Нормы и Адальжизы («Mira, o Norma»), затем терцет с Поллионом и экстатичная сцена самопожертвования Нормы в финале с участием всех действующих лиц. Благодаря певцам нередко сглаживаются недостатки оркестрового звучания — несбалансированность инструментальных групп, отсутствие полнокровной звуковой поддержки, технические погрешности исполнения. Слава богу, что «Норма» Беллини требует прежде всего созвездия вокалистов, и в этом плане Б.Айрапетян располагал отличным материалом.

Узловыми фигурами в психологической драме Беллини, решившего посредством фактора человеческой экспрессии видоизменить структуру размеренной оперы, являются Норма и Адальжиза. Их развернутые арии и дуэты представляют собой образцы специфической вокальной формы Беллини, именуемой современниками «filosofica». Действительно, обе героини не просто переживают либо беседуют, они рассуждают, спорят, опровергают, доказывают. Философски многословное либретто оперы (фильм идет с титрами на русском языке, предполагается сделать подтекстовку еще на шести языках) постоянно находит отражение в музыке Винченцо Беллини.

З.Кошелева. Всегда можно найти множество разного рода оправданий. Но дело это не изменит: из-за внешности актера теряется заданная вами с самого начала условность, которая, как вы говорите, лежит в основе самого оперного жанра. Актер слишком реалистичен. И в рамки выбранной вами условной стилистики его герой, требующий от зрителя определенных ассоциативных рефлексий, не вписывается. Поэтому, к примеру, ярко-красный плащ на нем выглядит, как маскарадный костюм, и нуждается в каких-то дополнительных объяснениях. И вообще сочетание ярко-синего и ярко-красного в каких-то откровенно синтетических, то есть сильно осовремененных, костюмах героев — слишком нарочито, оно заставляет искать какие-то смысловые доминанты, которых, как я понимаю, нет.

Б.Айрапетян. Ваше замечание о реалистичности главного героя, выбивающейся из общей условной стилистики, кажется мне слишком субъективным. Для меня в голосе Гегама выразилась изначальная специфика оперного искусства. Что же касается цветовой гаммы костюмов и в целом всего изобразительного строя фильма, то многие несоответствия объясняются тем, что я впервые снимал на цифровой технике и этот переход оказался для меня переходом Суворова через Альпы, пришлось даже просить помощи у американцев.

З.Кошелева. Если у вас такие сложные отношения с новыми технологиями, почему же вы не снимали на пленку?

Б.Айрапетян. Скорее, не у меня, а у всего нашего сегодняшнего цифрового кино. Но если бы я снимал на пленку, то за весь съемочный период сделал бы в лучшем случае треть картины. Кроме того, я начал работать с тремя камерами, а потом снимал только одной. Все остальное делалось с помощью монтажа. Оперным актерам сложно повторять дубли — садится голос. А исполнительница главной роли могла участвовать в съемках только двадцать восемь дней, из которых пять была больна, а три дня мы не снимали по техническим причинам. Снять же на пленку двухчасовую музыкальную картину в течение восемнадцати дней было бы просто невозможно.

З.Кошелева. Оперные актеры не привыкли играть сначала конец, а потом начало и так далее. Как вы решали эту проблему?

Б.Айрапетян. Я старался снимать практически подряд, чтобы они не запутывались. Или хотя бы подряд снимать одну сцену. Выкручивался, как мог.

З.Кошелева. А как создание определенного драматического напряжения во время съемок — ведь актеры не только пели, но и играли — сопрягалось с тем, что звук потом перезаписывался? Каким образом находились эти точки совпадения?

Б.Айрапетян. Подобного опыта у певцов не было. Некоторые сцены пришлось

Норма для Асмик Папян — одна из лучших, признанных в мире ролей, будто созданная для нее. К обычному для сопрановых героинь лирико-драматическому амплуа здесь прибавляется сила человеческого характера. От камеры не ускользает ни один жест или музыкальная фраза. Но Папян — певица безупречного сценического самообладания — каждым актерским штрихом и музыкальной интонацией в процессе драматического развития своей партии вскрывает новые вокальные ресурсы. В этом кроется один из залогов успеха певицы на крупных оперных сценах мира.

Интерес к музыке на экране возрос сейчас во всем мире. Не случайно в последние годы премии «Оскар» были удостоены фильмы-мюзиклы «Мулен-Руж» и «Чикаго», да и классический музыкальный театр на экране сегодня как никогда прежде процветает не только в виде широкоформатных фильмов, но и в первую очередь на DVD.

Фильм-опера «Норма» на фоне современных визуальных технологий кажется некоторым отголоском прошлого века. Но в этом — ее особое обаяние и сила воздействия на зрителя, ностальгически и подсознательно тоскующего по благородству чувств на экране. Мелодические ожерелья Беллини, живописная природа и каменная красота Армении, помогающие возникновению естественного ощущения истории, заставляют нас полностью раствориться в стихии этой замечательной музыки.

переснимать. В технологическом плане многое изобреталось в процессе съемок.

З.Кошелева. А на съемочной площадке актеры пели под оркестровую фонограмму?

Б.Айрапетян. Да, и она, естественно, тоже перезаписывалась. У меня были проблемы и с оркестровой записью. При живом исполнении некоторые недочеты, неточности могут стать даже плюсом, а для фильма все должно быть идеально. Я работал над картиной после съемок больше года. Исполнительница главной партии Асмик Папян приезжала на перезапись дважды — из Австрии и из Южной Кореи.

З.Кошелева. Как я понимаю, одной из ваших главных задач было желание ввести новый для современного российского зрителя жанр фильма-оперы в культурный обиход, чтобы появление следующей подобной картины не воспринималось как из ряда вон выходящее событие?

Б.Айрапетян. Мне кажется, очень важно вернуть оперу в широкое культурное пространство, чтобы ее могли слушать, воспринимать и понимать не только рафинированные меломаны, но и неподготовленные зрители. И чтобы серьезное музыкальное искусство могло противопоставить себя укоренившейся в массовом сознании попсовой психологии. А без популяризации оперы это невозможно. Я надеюсь, что найденная нами в процессе работы стилистика тоже будет этому способствовать. Когда я показывал свою картину в Италии, в Америке, во Франции, то оказалось, что именно стилистика подачи трудного для восприятия оперного материала производит наиболее сильное впечатление на широкого зрителя.

З.Кошелева. Ваша картина идет с субтитрами. Это общепринятая европейская традиция показа фильмов на иностранном языке. Для современного российского кинопроката это нововведение.

Б.Айрапетян. Сначала я наотрез отказался от субтитров. Но вскоре пришел к выводу, что без них вся эта затея не имеет смысла. Зрители, особенно молодые, должны понимать, что происходит, ведь непонимание вызывает скуку или раздражение, а мне бы хотелось, чтобы они полюбили оперу. Ну не все, хотя бы несколько человек... Я понимаю, это наивная задача, но...

З.Кошелева. Совсем нет, и, конечно, всем понравиться картина не может, да это и не нужно, ведь известно, что спектакль играется «для одного человека».

Б.Айрапетян. Я, правда, не верю, что, посмотрев кино, человек станет читать экранизированную книгу, а после фильма-оперы, пойдет в театр. Но если люди узнают, что такое искусство существует, то, быть может, для кого-то оно окажется важным. Жалко, что пока еще для нашего телевидения фильм-опера «неформат», как, помните, несколько лет назад «неформатом» считалось документальное кино. «Норма» сегодня висит в воздухе, у нас нет контекста, побуждающего зрителя адекватно воспринимать и обсуждать эту картину. Такого рода фильмы требуют дополнительной рекламы, специальной подготовки публики. А ведь наша Норма — Асмик Папян — единственная в мире, кто берет все три верхние «до».

Когда я делал это кино, я ни на что особенно не надеялся, мне и в голову не могло прийти, что Universal купит нашу «Норму», что во Франции она будет открывать программу фильмов «Русское кино сегодня». Поэтому я доволен тем, как складывается судьба картины. Надеюсь, что и у нас зрители будут смотреть «Норму» и без помощи российского ТВ.

З.Кошелева. На телевидении давно нарушена причинно-следственная связь между тем, что показывают и что смотрят, вернее, что хотели бы смотреть. Телевизионное начальство пытается угадать, что лучше «пойдет» у зрителя, а зритель просто смотрит то, что показывают. Всем давно понятно, что нужна совсем другая стратегия показа, но... А в прокате «Норма» появится?

Б.Айрапетян. На этот вопрос остроумно ответил критик Дмитрий Морозов, написав в «Культуре», что наша «Норма» вернется к нам в качестве импортного продукта.

МЕЧТЫ

Публикуя теоретический разбор реалити-шоу «Дом-2», редакция «ИК» не ставила своей целью оценивать достоинства и недостатки этого популярнейшего молодежного проекта. Наши авторы, известные культурологи, исследуют сам феномен его появления и функционирования, а также те социальные, мировоззренческие и психологические механизмы, которые приводят в действие сложную систему взаимозависимости и взаимовлияния героев и создателей этой программы.

ВИКА СМИРНОВА — ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ

Желание по сходной цене

Вика Смирнова. Наш разговор о «Доме-2» хотелось бы начать с одного характерного заблуждения. Почему-то считается, что раз перед нами реалити-шоу, то оно по определению лишено ярко выраженных моральных акцентов. Мне же, напротив, кажется, что моральность (в том несколько вульгарном смысле, в котором ее привыкло транслировать массовое сознание) является архиважной составляющей «Дома».

Евгений Майзель. Что ты имеешь в виду?

В.Смирнова. Конечно, не разговоры о том, пристойно или нет так часто менять партнеров (как это делают участники проекта), разгуливать дезабилье или нецензурно выражаться. Все это не только разрешено, но даже выставлено напоказ, дабы продемонстрировать «человечность» и «всамделишность» «Дома-2». Я имею в виду ту морально-идеологическую редактуру, ту, если хочешь, пропаганду, которая сопровождает всю эту жизнь. Посмотри, сколько усилий тратится на культивирование социального статуса, на демонстрацию элементов престижа или маргинальности того или иного героя. Бесконечные конкурсы, где юноши и девушки могут явить свою мужественность или женственность, блеснуть актерским талантом, показать голос или зубы, — все это чисто харизматические процессы, связанные с культом ценности. При этом не важно, чему в конечном счете придается вес: любви, деньгам, красоте или самой идее быть ценным. Постоянно оценивая все и вся, герои проекта (а вместе с ними зрители) пали жертвой навязчивой идеи, что «всему есть цена».

Е.Майзель. Согласен. Этическое измерение в «Доме-2» актуально как минимум по двум причинам. Во-первых, перед нами все-таки «реальная жизнь» живых людей, чье сценическое амплуа определяется прежде всего их индивидуальной непосредственностью. Техники воплощения тех или иных образов (и тем более перевоплощения) ни зрителями, ни даже самими участниками не слишком приветствуются (если только речь не о самодеятельности). Во-вто-

рых, с многочисленными оговорками можно сказать, что «Дом» занимает сегодня ту же нишу, что некогда в литературе занимал критический реализм — от Бальзака и Голсуорси до Горького. Как и в подобного рода романах, здесь наглядно представлены и культ морали, о котором ты говоришь, и яркая всеобщая телеология (в нашем случае — построение семейного счастья, по-протестантски неразрывного с материальным благополучием), и отчетливая позиция вразумительного, убедительного «рассказчика», роль которого в четыре руки исполняют Собчак и Бородина.

В.Смирнова. Причем, как и в классическом романе, в реалити-шоу воплощается «типическое». А это значит, что чем-то приходится жертвовать, что-то неизбежно оказывается отброшенным. Здесь хочется вспомнить мысль Жан-Франсуа Лиотара о том, что единственным определением реализма является избегание им вопроса о реальности.

Е.Майзель. В литературе реализм такого типа Набоков презрительно называл «искусством больших идей». По его мнению, редукционизм этих писателей состоял в том, что их тексты написаны как бы не словами, но готовыми идеологическими полуфабрикатами, вдобавок вздорными и бессмысленными. В «Дом-2» тоже попадают вроде бы живые люди, которые на ходу превращаются в неких персонажей.

В.Смирнова. Иными словами, участники «Дома-2» вынуждены соответствовать неким «типам»?

Е.Майзель. Думаю, тут ситуация хитрая. С одной стороны, участники отбираются именно в качестве типов (кастинг, проблема совместимости, взаимодействия и так далее). С другой стороны, никого не лишают свободы действий, включая и свободу как-то корректировать собственный типаж. Но вот здесь срабатывает главный фокус — какой бы номер ни выкинул участник, он все равно будет типизирован на ежевечерней сходке, а значит, все равно займет ту или иную нишу.

В.Смирнова. Все верно. Герои хотя и обладают свободой выбора, но свобода эта — потенциальная, никогда не реализуемая участниками. В этом смысле и зрителям, испытывающим некий постоянный саспенс (например, в ожидании добровольного ухода героя вслед за любимой девушкой, вынужденной покинуть шоу), остается полагаться на чудо, которое, заметь, никогда не наступает.

Е.Майзель. Да. Как, собственно, и в жизни. Свобода, о которой ты говоришь, — трансцендентальная, кантовская. Она проявляется в вертикальном, а не в горизонтально-историческом времени.

В.Смирнова. Если позволишь, я хотела бы вернуться к сравнению с критическим реализмом. В сущности, и типизация, и редукционизм — все это очень старые и одновременно традиционные фигуры повествования. Интересней помыслить отличие от классического романа, увидеть то, что делает «Дом-2» по-настоящему новым, категорически непохожим на Бальзака и Голсуорси.

Е.Майзель. И в чем же, на твой взгляд, состоит это отличие?

В.Смирнова. Я бы определила его словом «тотальность». Думаю, ты согласишься, что, в отличие от бальзаковского реализма, «Дом-2» претендует на то, чтобы стать сверхреализмом.

Е.Майзель. Если ты имеешь в виду стремление к тотальной репрезентации действительности, то оно вовсе не уникально и в высшей степени характерно и для критического реализма — недаром он так тяготеет к большой форме. И недаром его представители так любили складывать свои романы во всевозможные дилогии, трилогии, эпопеи, а их названия — претендовать на всеохватность: «Человеческая комедия», «Война и мир» и т.д.

В.Смирнова. Речь не о «всеохватности», «эпичности» или «энциклопедичности» Бальзака и Голсуорси. Говоря о тотальности «Дома», я имею в виду такую стратегию, которая изначально затыкает зрителю рот. Стратегию, присваивающую то, что традиционно считалось делом аудитории, а именно возможность дистанции, отстранения, проще говоря, возможность занять критическую позицию. Скажем, и пресловутая интерактивность (зритель, кото-

рый участвует в судьбах героев), и ирония участников над собственным амплуа (многие из них, кстати, в прошлом прошли через театральные студии и весьма хорошо овладели «брехтовским очуждением»), и двусмысленное слово «проект» (сочетающее игровую и вместе с тем жизненно-прагматическую функцию шоу) — все это создает эффект какого-то тотального зрелища, некоей сцены, в которой наши сомнение, ирония, негодование заранее учтены и вписаны в режиссерский сценарий.

Разумеется, если вглядеться внимательнее, сцена не покажется столь уж тотальной. Но преодолеть эту оптическую иллюзию можно единственным способом: необходимо понять, что *не* включает в себя «Дом-2». Какие смыслы, характеры, образы категорически неприемлемы в этом, казалось бы, всеядном жанре реалити?

Е.Майзель. Мне кажется, «Дом-2» — и по замыслу продюсеров, и в силу собственного своего устройства — избегает саморефлексии. Думаю, не толь-

Реалити-шоу «Дом-2»

ко злокозненностью его создателей можно объяснить, например, то, что в «Доме-2» совершенно невозможно вообразить себе какого-нибудь, условно говоря, Вуди Аллена...

В.Смирнова. Вот именно. Аллен ведь интересен не только в качестве «умника», но и как смеховая стихия, парадоксальная, разрушающая любые ценности и, главное, безразличная к условиям договора — вещи, сакральной для «Дома-2». Ведь почему, если задуматься, реалити-шоу сегодня так популярны? А потому что в них в некотором роде присутствует калька современного мира, где традиционные ценности бесконечно релятивизированы и не осталось ничего, кроме веры в договор. Не секрет, что сегодня не брак, а именно брачный контракт заставляет относиться серьезно к перспективе совместной жизни. То есть именно какой-нибудь совместный заем на недвижимость не дает распасться ячейке общества. Так и в «Доме-2». Правила игры — вот единственное, что имеет цену. Все остальные куда более значимые ценности привлекаются задним числом, чтобы поддержать и оправдать эти правила. Во имя них участники по два года живут в резервации, во имя них пускают в оборот мифы о вечной любви, о традиционных ролях мужчины и женщины, наконец, о символе счастливой семьи — добротном доме, фигурирующем в кадре в виде крестьянской избушки...

Е.Майзель. Думаю, что и у героя, такого как Аллен, могут быть ценности, которыми он, даже подшучивая над ними, дорожит. Для меня эта фигура некоего идеального остроумца не обязательно разрушительна. В конце концов, можно постоянно иронизировать над своим пребыванием где бы то ни было, продолжая при этом сражаться за место под солнцем. Прояви продюсеры готовность к интеллектуализации своего шоу, в нем бы, несомненно, очутились значительно большие умники, чем те, кого мы видим, да и ведущие были бы иными.

Однако ты права, что радикальный умник типа Вуди Аллена — это не состязательная фигура; в любом спорте он может выиграть лишь случайно, а его победа станет насмешкой над соревнованием. Но вот чему юмор действительно противостоит, так это любви. Если ты влюблен или поставил цель доказать себе или другим свое чувство, тебе уже не до смеха. Говоря об Аллене, я имел в виду именно эту неизбежную (иногда вымученную) серьезность, которую предполагает победоносная борьба за чью-то руку и сердце. И без которой ты будешь жалок и неубедителен, даже продолжая саркастически шутить.

В.Смирнова. В особенности — продолжая шутить.

Е.Майзель. Да. Дело не только в сознательной политике организаторов, слишком явно ориентирующихся на, грубо говоря, ПТУ, учащиеся коих, в общем, и являются целевой аудиторией «Дома-2». Дело еще и в том, что сами условия, в которых находятся персонажи шоу, — хомячковые, теплично-искусственные, не подходящие человеку с чувством собственного достоинства, который обычно не нуждается в необходимости срочно влюбиться в кого-то из очень коротенького (и специфичного) списка претенденток. Таким образом, принципиальная особенность «Дома-2» — в том, что он противится эксплицированному, открытому анализу жизни его участниками, нуждается в некоем мороке, в убаюканности героев телеологией игры. Вместо рефлексии здесь торжествует индивидуальная политика, личный менеджмент каждого по отдельности, и в итоге возникает фирменная атмосфера «Дома-2» — мелкого крысятничества и интриганства, возведенных в норму. А оборотной, компенсирующей эту «норму» стороной служат ежедневные приговоры ведущих, регулярно обнаруживающих нехорошие поступки своих подопечных и осуждающих их. Я бы назвал такую атмосферу лицемерия (с ее последующим фрагментарным разоблачением) фирменной меланхолией «Дома-2».

В.Смирнова. Ты заговорил о меланхолии, а я вспомнила Пеперштейна, сказавшего, что современности свойствен новый тип сантимента. В отличие от старой советской меланхоличности, основывающейся на чувстве утраты, на особенных отношениях с прошлым, современная связана с мультифренией — тотальной расщепленностью человека, вынужденного одновременно рас-

полагаться в разных мифологических срезах. Именно эту мультифрению мы и видим в «Доме», где, с одной стороны, нам представлены знаки патриархальности (крестьянский домик из сруба, лобное место, ритуальное дарение мягких игрушек, культивирование стабильного гендера — слабой женщины и сильного мужчины), а с другой — та самая современная жизнь, в которую погружены герои, жизнь, где все эти традиционные коды давно и благополучно не действуют.

Е.Майзель. Несомненно, этот аспект тоже присутствует, хотя я не вижу в «мультифреническом» какой-то неизбежной меланхолии.

В.Смирнова. Таков разрыв между необходимостью следовать роли (глуповато-романтичной блондинки, красивого подлеца, холодной стервы и т.д.) и в тоже время оставаться собой. Отсюда это феноменальное отчуждение, при котором — как заметила наша коллега Инна Кушнарева — участники с тем уже успехом могли бы строить любовь с эльфами или гоблинами.

Е.Майзель. Пожалуй. Я бы еще обратил внимание на замечательное сочетание в «Доме-2» современности и архаики, российско-советских обычаев и нынешних транснациональных установок. Сам принцип подчинения своей эмоциональной жизни некоему внутреннему менеджменту (с ежевечерним типично советским товарищеским судом), несомненно, является фрустрирующим. Вместо кустарных попыток героя Янковского (кстати, бывшего спортсмена) влюбиться по собственному желанию в некрасивую полноватую библиотекаршу, тут мы имеем дело с ничуть не более квалифицированным, но зато поставленным на широкую ногу состязательным «строительством отношений», транслируемым на всю страну.

Стоит отдельно отметить, что при этом участники и организаторы шоу далеки от какого-нибудь кибернетического постчеловеческого пафоса и придерживаются вполне традиционных представлений об иррациональной природе любви. Ясно, что никакой советский человек никогда бы не согласился на

Реалити-шоу «Дом-2»

такой эксперимент, сочтя его попросту унизительным. Однако участники «Дома-2» являются членами совсем иного общества, в котором главным культом является «успех», понимаемый как паблисити. То, что Пастернак назвал «позором», сегодня стало «приколом». «Прикольно, ничего не знача, быть притчей на устах у всех». Потому что под «ничего не знача» сегодня подразумевается вовсе не ничтожность, а открытость всем истолкованиям, потенциальная возможность любых будущих амплуа и занятий. Крестовый поход против фашизма всех и всяческих пристегнутых значений, осуществленный крупнейшими философами второй половины XX века, привел нас к фетишизации жизненной активности как таковой. О «Доме-2» ведь тоже можно сказать, что это проект, смиренно транслирующий саму плоть жизни, почти не навязывающий ей сюжетов и любующийся ею в бесконечном упоении.

В.Смирнова. Кстати, чем-то подобным занимались синефантомовцы, которые, если я правильно понимаю, являются идейными кураторами «Дома-2». Как ты помнишь, братья Алейниковы и их коллеги всегда культивировали такой возвышенно-кустарный тип кинопроизводства. Кажется, что здесь сохранились все приемы их стиля: и любимые непрофессионалы, и планы, демонстративно равнодушные к «качеству» и «эстетике». Однако те, кто раньше лишь мимикрировал под стиль господствующей идеологии, сегодня играют на ее стороне.

Е.Майзель. Можно также вспомнить — не как прямых родственников, но в качестве далеких генеалогических предтеч — концептуальную группу «Коллективные действия», которая в 70—80-е годы занималась в высшей степени камерными и интеллектуально изощренными акциями. Прежде всего — организациями необычных ситуаций, выпадающих из будничного протекания жизни и провоцирующих некие эмоциональные, интеллектуальные и прочие реакции. Родственным для «Коллективных действий» и «Дома-2», таких в остальном непохожих друг на друга, является именно этот принцип — закладывать определенные «взрывные» (игровые) установки, с тем чтобы вызвать непредсказуемый эффект, который нам обязательно что-нибудь да сообщит.

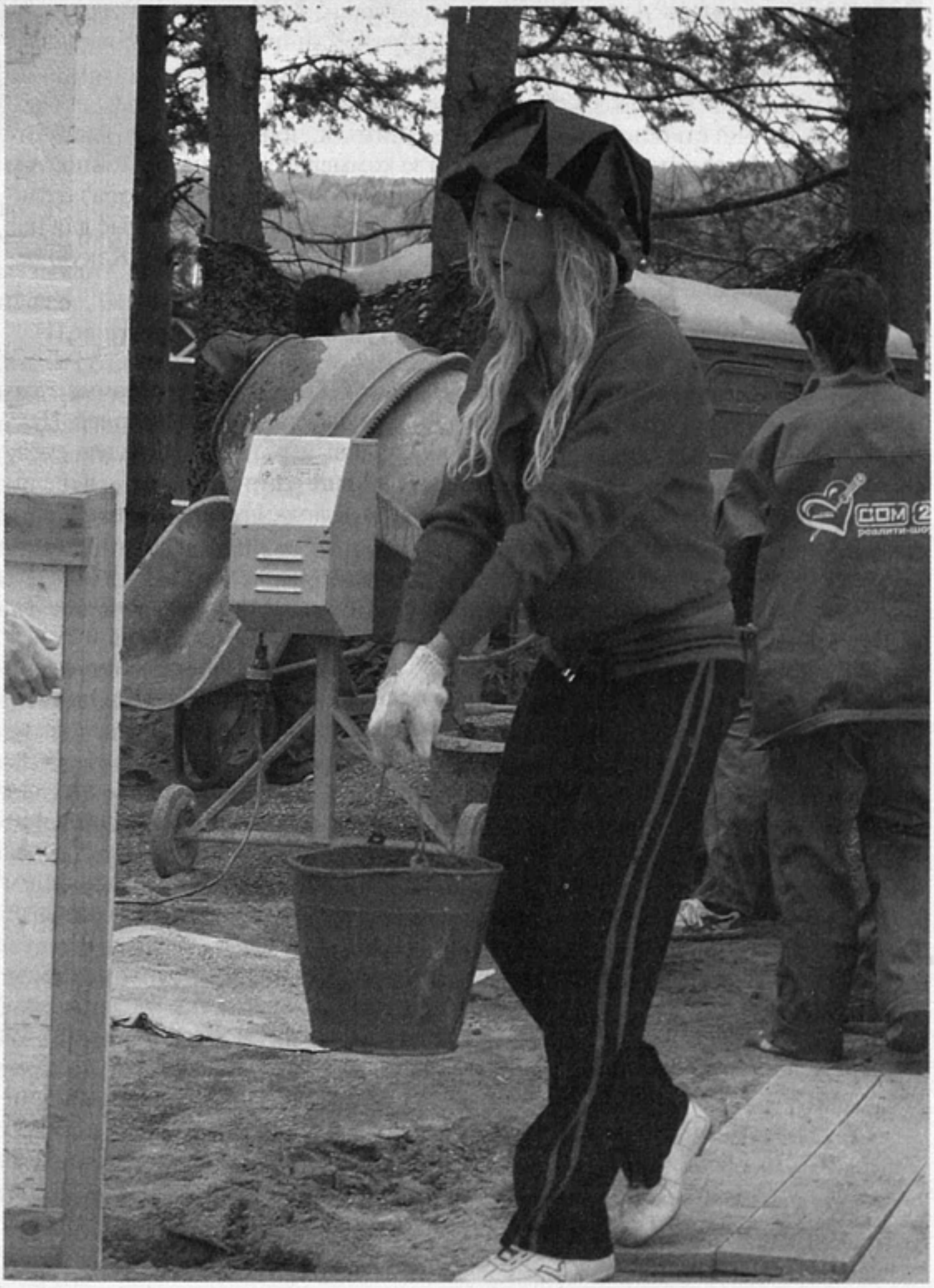
Создание ситуаций, которые нам могут нечто сообщить, может напомнить и о психоаналитической практике в самом широком смысле слова. Во всяком случае, мы нередко слышим при обсуждениях этого шоу упоминание его, мол, психоаналитического потенциала.

В.Смирнова. Вот здесь я бы поспорила. В особенности с теми, кто утверждает, что «Дом» в целом и Ксения Собчак, в частности, исполняют для аудитории ТНТ роль психоаналитика. На мой взгляд, «Дом» — это нечто вроде цивилизационной «педагогики для бедных»: она тиражирует определенные типы социального поведения, моделирует конкретные ситуации, проговаривает важные для этого сознания проблемы. Грубо говоря, очеловечивает Маугли, помогая ему освоиться за пределами джунглей. И надо сказать, в этом смысле у «Дома» есть свои достижения. Скажем, на конкурсах красоты здесь побеждают не самые красивые и стервозные, а, напротив, самые нравственные и честные. Чтобы выиграть автомобиль, недостаточно иметь фактурное тело — нужно что-то еще: например, попасть в три аккорда, постоять за друга и совершить нечто бескорыстное, словом, суметь продемонстрировать некие нравственные умения.

Если же говорить о психоаналитической роли, то никакое «следование желанию» невозможно в реалити-шоу. Ведь, в сущности, что мы имеем в «Доме»? Полтора десятка людей, борющихся за пресловутое паблисити (дабы впоследствии инвестировать его в шоу-бизнес) и недвижимость (в одном из самых дорогих городов мира). Но, чтобы заполучить все эти прекрасные вещи, приходится соответствовать сконструированным режиссерами «харизмам» и не менее «рукотворным» ожиданиям публики. Что же остается героям? Сплошная фрустрация — они вынуждены наступать на горло собственной песне, продавая свое желание по сходной цене. Разумеется, что в конечном итоге от этой фрустрации страдает и зритель, ведь, идентифицируясь

с персонажем, он тоже становится заложником пресловутой гонки за успехом.

Е.Майзель. Верно, только я бы не сказал, что это уникальная ситуация для человека как такового. Все мы продаем свои желания по сходной цене. Я даже не сказал бы, что в случае «Дома-2» имеет место какая-то особая интенсификация этих процессов. Ведь на то и кастинг, чтобы вживление в харизму проходило с минимальными затратами... Более того, я бы возразил, что в «Доме-2» невозможно следование желанию. Проблема, на мой взгляд, как раз в том, что это главное, чем могут быть и чем заняты участники проекта. Однажды игра в «Дом» показалась им соблазнительной. И с тех пор желание — любви, счастья, но главное, самих себя, желание почувствовать собственный образ — вот единственное, что держит их в этой программе.



Реалити-шоу
«Дом-2»

ВЕРА ЗВЕРЕВА

Реальность «Дома-2»

«Я бы долго разговаривала с Собчак и с устроителями проекта, по-моему они не понимают запросов современного телезрителя... или наоборот понимают!»[1]

«Дом-2» не выделялся бы ни эпатажем, ни новизной или качеством, если бы был помещен в иной контекст — телевидения, интенсивно изобретающего оригинальные форматы вещания. Но на отечественном ТВ редко появляются новые идеи. Видимо, поэтому проекту «Дом-2» в российской прессе уделяется большое внимание: он обсуждается в медиа, его обвиняют в безнравственности депутаты, участники шоу становятся героями светской хроники.

Не будем говорить о «Доме-2» как об образце жанра реалити, поскольку, на мой взгляд, это шоу, несмотря на известный успех, является проходным. Создатели продвигают его с большой настойчивостью, как и полагается медиасобытию, оно становится тем более значимым, чем больше собирает откликов, независимо от их содержания. Но за коммерческой состоятельностью программы, за ее способностью нравиться целевой аудитории не обязательно кроется особое качество или философия. Перейдя установленные для нее эфирные рамки, она скорее интересна как культурный феномен. Какую реальность ежедневно конструирует это популярное шоу?

Коммерческий успех шоу

«Дом-2» третий год ежедневно выходит на канале ТНТ; на сайте программы правила описаны так: «В игру вступают 8 *одиноких* девушек и 7 *одиноких* парней. Цель игры: найти свою пару, доказать свою любовь и выиграть дом. Каждую среду участники выбирают себе пару. У одиночки есть еще один день, чтобы переломить ход игры и найти себе партнера. *Тот, кто не нашел свою любовь, выбывает из игры.* Каждый четверг проходит голосование и участники определяют, кто должен покинуть шоу. Вместо выбывшего приходит новый игрок [...]. Так, методом проб и ошибок в шоу остаются те игроки, которые *действительно любят* друг друга. Участники живут в большом Доме. Там все (в том числе и туалет с душем) общее. Но те, кто найдут свою любовь, смогут вселиться в *комфортабельный VIP-домик*. Жить там может только пара — и молодым людям придется переступить через свою стеснительность, *на глазах всей страны приняв решение жить вместе*. Но этого недостаточно: нужно еще доказать зрителям свою любовь. Только тогда они заселятся в VIP-домик и — на неделю — получат иммунитет. До финала дойдут три влюбленные пары! В прямом эфире финального шоу зрители сами — SMS-голосованием — решат, кому из героев достанется ДОМ!»[2] В кадре участники проекта разговаривают в основном о чувствах и своих взаимоотношениях, отчитываясь о переживаниях и поступках ведущим — Ксении Собчак и Ксении Бородиной.

Программа рассчитана на определенную целевую группу, преимущественно на девушек, школьников, учеников колледжей, на тех, чьи занятия, возраст и интересы сопоставимы с профессиями и возрастом участников «Дома-2». Это молодые люди из разных регионов России, восемнадцати — двадцативосьми лет; как правило, они принадлежат к близким социальным и миро-

---

[1] Запись на зрительском сайте в Интернете. http://www.ihfr.ru/phorum/viewtopic.php?t=908. Во всех цитатах со зрительских форумов сохранена оригинальная орфография и пунктуация. Здесь и далее текст в цитатах выделен автором статьи.

[2] http://dom2.refus.ru/

Реалити-шоу «Дом-2»

воззренческим группам, часто связаны с низовыми ступенями шоу-бизнеса, медиа или со сферой услуг. Среди их занятий — танцор, стриптизер, клоун, музыкант, актриса, певица, модель, бармен, парикмахер, радиоведущий, менеджер, безработный и другие.

При просмотре программы складывается ощущение, что основные усилия ее создателей направлены на маркетинг, его продвижение в медиа. Шоу изобилует рекламой, кадр насыщается товарными знаками: герои говорят о любви на фоне логотипов фирм, в паузах ведущая произносит рекламный текст («Смотри «Дом-2» в одежде Savage. Ваша Ксения Собчак»). Вокруг шоу выстроена целая индустрия — продажа футболок, постеров, сувениров, пазлов, рингтонов, сборников «лучших моментов» «Дома-2» на DVD, компьютерных игр и т.д. Зрителей призывают голосовать, поддерживать участников, давать им советы, отправляя платные SMS-сообщения. К ним обращены интенсивные рекламные тексты, сулящие призы за активность.

«Алена подралась со Степой, Май вернулся к Солнцу — *а ты, как назло, пропустил эфир с этими событиями? Поверь, это не конец света!* «Дом-2» подстраивается под твой распорядок дня! Если ты не успел посмотреть очередную трансляцию реалити-шоу по ТВ, а твои друзья уже вовсю обсуждают последние происшествия на проекте, *не рви на себе волосы.* Просто зайди на сайт «Дома-2» и *скачай специальную версию эфира* за нужное число. Там есть все, что тебе интересно! Смотри эфир «Дома-2» где угодно! Закачай ролик в формате *.3gp себе на мобильный или КПК. В метро, в автобусе, в институте, на даче — «Дом-2» всегда будет с тобой! [...] *Выиграй* 5000 рублей! Ответь на вопрос в конце программы! *Отправь SMS* с номером ответа на 5509. И внимательно читай ответное сообщение. Каждый 10-й — получит фотографию героев на свой мобильный. Каждый 100-й — подарок от Дома-2. Каждый 1000-й — 5000 рублей. Тебе обязательно повезет — количество призов и денег неограничено! *Стоимость SMS — $0,99 без учета налогов»[3].

«Дом-2» продолжает свою жизнь в СМИ, на сайтах, DVD, в специализированном журнале: обращение к новым источникам открывает зрителям новые детали, которые остаются за кадром программы. По аналогии с «Фабрикой звезд» участники проекта — несмотря на любительский уровень испол-

[3] http://www.dom2.ru/about/casting/

нения вокальных и танцевальных номеров — гастролируют с концертами по России, выступают на радио, позируют для модных и эротических журналов, «раскручиваются» в качестве звезд популярной культуры.

Умножение источников информации помимо основной цели — лучших продаж построенной вокруг «Дома-2» продукции — подтверждает реальность, сконструированную в шоу, делает его героев персонажами большой мультимедийной истории. Этот прием хорошо работает: программу смотрят, о ней спорят, а значит, она привлекательна для рекламодателей. В системе российского телевидения неизбалованная аудитория приучена любить то, что есть в предложении.

Реалити как сериал

«Дом-2» ориентирован на мелодраматический сериал, поэтому его реальность следует правилам организации мира многосерийной «мыльной оперы». С «Санта-Барбарой» его сравнивают и зрители, и участники проекта.

По своей структуре это шоу бесконечно. На экране появляются его главные герои, долгожители программы, и новички, приходящие и покидающие проект. Повествование состоит из переплетающихся линий: по мере того как заканчивается одна, начинается новая, на фоне других историй. В отличие от телевизионного фильма, у «Дома-2» гипертекстовая структура: каждый фрагмент отсылает зрителя к дополнительной информации на сайтах, в журнале, в связанных с ним телепередачах, таких как «Роман с Бузовой», и т.п. Это медленное повествование с концовкой, отложенной в неопределенное будущее. Его сюжетообразующие элементы — «интриги» участников, их «заговоры» друг против друга, сцены любовных свиданий, ссор и примирений. Каждый день разрозненные события прошлой серии подвергаются переводу в форму драматизированных историй — в рассказах, публикуемых на официальном сайте проекта. («Вчера новенький Саша делал девушкам массаж. Сегодня он признался, что больше всего ему понравилось общение с Аленой — уж очень *соблазнительно она выгибалась под его руками*. Но Саша сомневается. «Алена со всеми тут крутит?» — спрашивает он у Ромы. *«Да», — безжалостно отвечает тот»)*[4].

Главное отличие формата «Дома-2» — его невымышленные участники. С ними связываются идея непредсказуемости в развитии действия и надежда на подлинность происходящего. В реалити-шоу по сравнению с сериалом делается еще больший упор не на события, а на разговор, мысли вслух об «отношениях». В кадре герои говорят только о своих симпатиях и антипатиях к другим участникам проекта, о планах ухаживаний, мести, совместной жизни, о бытовых вещах.

Для стороннего наблюдателя «Дом-2» кажется довольно скучной программой, где ничего не происходит. Набор возможных событий в ней ограничен: здесь нет острых сюжетных коллизий игрового фильма, а банальную повседневность разнообразят лишь скандалы. Герои лежат на кровати, слоняются, вяло ругаются в интервалах, когда от них ждут постоянного чувства и действия. Зрители могут получить удовольствие от неспешности, долго обсуждать детали серии: в какой одежде была героиня А., как Б. смотрел на В. Но, судя по реакции фанов шоу, и они устают от этого.

«Уважаемые организаторы шоу, уберите этих двух лохов!!!! Они уже себя изжили и неинтересны! Пора их гнать в шею! Сидят там, как два гриба в своем домике и периодически пованивают! *Ни позитива, ни чего-то нового, даже сценарии конфликтов новые придумать не могут!!!* Зачем они там нужны?»[5] «Безделье их враг. Пора идти работать. Стране нужны певицы, юристы, телеведущие...»[6]

По сравнению с сериалом структура шоу упрощена: у него отсечены все линии, кроме любовных. Повествование сведено к центральному вопросу: кто с кем в каких состоит отношениях? Кто сегодня «пара»? Популярность программы показывает, что редуцированного сюжета может быть достаточно для

---

[4] http://www.dom2.ru/journal/hron/#?id=14860

[5] http://forum.dom2.ru/topic/index.do;jsessionid=EF706E9AF90D8E721B2DFFE5C74C7E7A?topicId=293235

[6] http://forum.dom2.ru/theme/index.do?themeId=561

того, чтобы ее смотрели. В этом смысле более близкая жанровая аналогия — даже не сериал, а мелодраматический фотокомикс в журнале для девочек.

У этого формата есть особенность, отчасти компенсирующая отсутствие активного действия. Здесь моделируются типовые социальные ситуации, апробируются различные роли, проговариваются варианты поведения, проверяется степень их успешности и допустимости. Что будет, если А., который «строит любовь» с Б., переключится на В., а Б. попробует образовать пару с Г.? Высказывания о каждом герое содержат некие обобщения, подводящие их под определенный узнаваемый тип, поэтому игра в комбинации пар приобретает черты более универсального выстраивания отношений между носителями тех или иных психологических, социальных, культурных характеристик. Эту функцию обычно выполняют и телефильмы, и произведения массовой литературы, романы для девушек и юношей. Здесь то же самое происходит с реальными людьми, с которыми могут соотносить себя молодые зрители, с удовольствием предающиеся «просчету вариантов» отношений.

«Степочка, не ужели ты не понимаешь, *какой подарок судьбы* — Бонечка. Ты же не простишь себе этого никогда. Ведь видно, что *у нее после вашего разрыва глаза потухли, а когда вы были вместе горели*. Она любит тебя. А то, что она выкидывала по отношению к тебе это только для того, чтобы ты отреагировал и она получила бы доказательства, что и ты ее любишь. Ведь ты любишь ее, так не бойся, покажи свои чувства. Тогда ей не прийдется *флиртовать с другими мужиками*. Вы можете быть так счастливы (особенно я считаю повезло Степе)»[7].

Язык формул

В «Доме-2» отсутствует сложность, множественность значений, поверхность совпадает с внутренним содержанием до тавтологии (так, в оформлении заставок шоу розовый цвет выбран для обозначения любви). Особенно явно это проявляется в языке, при помощи которого общаются герои и ведущие. Он эклектичен, включает драматические штампы любовного романа, стереотипную сниженную лексику для выяснения отношений, бытовую немоту.

«Я вчера говорю, Леш, говорю, если будут против меня голосовать, ты со мной уйдешь? Он такой, ну ты понимаешь, если у нас будут хорошие отношения, если у нас все будет хорошо… Ну, говорю, как так, говорю, это будет через четыре дня, что есть то есть. Ну, понимаешь, если у нас будут хорошие отношения, все наладится, ныныны… то ладно, то, конечно, уйду. Но это, как мне кажется, не тот человек, который может уйти. Мне кажется, он просто здесь решил протусить»[8].

«Ну не верила я, что найду любовь там. Я поняла, что ни с кем там не смогу построить пару, не говоря уж о любви… *Пришел Рома. Ну, я не знаю... Понравился. Проскочила искра.* Я не оценила трезво, лучше ли он меня, *просто проскочила искра. И я влюбилась*… Я сразу решила, что всё, мой мужчина, я буду с ним. Соперниц, естественно, я не видела. *Просто тянуло друг к другу*»[9].

Участники шоу разделяют и многократно подтверждают для зрителей распространенные стереотипы о поведении женщин и мужчин.

«Как же мы, девушки, часто заблуждаемся, думая, что лучше нас нет никого на этом свете. Я, кстати, тоже так раньше считала. Но потом поняла, что мужчина устроен гораздо примитивнее женщины — он либо хочет чего-то, либо не хочет. И ведет себя соответственно желаниям. Скорее всего, он не будет делать вид, что ему нравится девушка, потому что «пока на горизонте никого нет, но, может, не стоит пока ее отшивать, вдруг ничего не появится, да и жалко ее»[10].

---

[7] http://forum.dom2.ru/topic/index.do?topicId=322322

[8] Расшифровка с видеозаписи «Дома-2».

[9] Расшифровка с DVD «Дом-2», сюжет «Любовь и ложь».

[10] http://www.dom2.ru/journal/?id=994

На этом фоне ведущие должны выделяться житейской мудростью. Им нужно выносить более точные оценки, чем те, которые могут сделать участники. Так, разбирая ситуацию, Ксения Собчак предлагает «трезвый» взгляд со стороны, однако оперирует теми же конструкциями, не выходя за рамки привычных базовых слов и логики «здравого смысла»: «Парадокс отношений Солнца и Саши состоит в том, что Солнце искала эту яркость в паре и желание быть лучшей из лучших. Саша искал некую нейтральную позицию. Они оба нашли противоположное, но уже с другими людьми. По иронии судьбы получилось так, что, разойдясь, Саша стал намного ярче... а Солнце с Маем стали намного нейтральнее и спокойнее»[11].

В языке шоу происходит соединение высокого штиля, вводящего понятия «судьба» и «счастье», и просторечия, сленга, мата. Участники повышают в своих глазах собственный статус, смешивая ненормативную лексику с «умными» выражениями: «Я позиционирую себя как...», «Дом и семья, чем я живу, несут повествовательно-обучательские функции» и т.п.

В противовес такой бедности в способах выражения чувств создатели разнообразят шоу картинами, которые должны прочитываться как «высокие». Один из постоянных знаков возвышенности отношений — ужин пары за хорошо сервированным столом при свечах. В другом случае перед камерой воспроизводится известная аудитории сцена из фильма «Красота по-американски»: в кадре девушка и юноша целуются в ванне, наполненной лепестками красных роз, за кадром звучит музыка. Что может быть выше цитаты, уподобляющей героев шоу персонажам кино? В телепрограмме происходит вторичное репродуцирование языка, заимствованного из популярных масскультурных текстов.

Другой полюс репрезентации «любви» — балансирующие на грани с любительскими непристойными съемками показы полуобнаженных тел и эротических практик, исполненные не то с недостатком профессионализма, не то со скабрезностью. На Интернет-сайтах, посвященных «Дому-2», разговоры о чувствах перемежаются с предложениями купить порноролики.

«Здравствуйте, уважаемые *любители «клубнички»!* Порно на теле-проекте «Дом-2» было всегда, просто раньше его никому не показывали. Теперь, когда меня и еще двух моих коллег канал «ТНТ» решил уволить, ситуация изменится. Более двух лет, пока мы работали в аппаратной реалити-шоу, был накоплен весьма солидный видео-архив *сексуальных утех, которым предаются беззаботные участники*.... Естественно, доступ к этому архиву будет платным»[12].

Повествование «про чувства» постоянно разрывается коммерческими вставками — рекламой, продукт-плейсментом. Так, обсудив очередные любовные перипетии, две девушки в кадре внезапно начинают рекламировать журнал «Дом-2»: «Слушай, новый выпуск!» — «Дай посмотреть!» — «Ой, какие все здесь прикольные, вообще!» — «Слушай, да-а... Вообще атас!»[13] Применяемые вместе на ограниченном пространстве, такие приемы вызывают эффект сильного «снижения планки», профанации слов и гипотетических чувств.

Девиз проекта «Построй свою любовь» предполагает постепенное узнавание друг друга и обучение выстраиванию отношений. На практике юношам и девушкам надо почти сразу определяться, с кем составить пару, иначе они рискуют покинуть проект. Такая идея любви с первого взгляда превращается в перебор всех возможных партнеров. Иные герои жалуются, что решение быть вместе не преображает их жизнь и в паре «ничего интересного не происходит». В Интернете постоянно обсуждается вопрос об искренности героев, в которую часть зрителей склонна верить лишь понарошку. Сами участники периодически досадливо восклицают: «Это все для зрителей! Какие могут быть отношения, если все это все время смотрят?!»

В картине любовных отношений, представленной в «Доме-2», задаются по-

[11] Расшифровка с DVD «Дом-2», сюжет «Влюблен по собственному желанию».

[12] http://www.dom2sex.info/

[13] Расшифровка с видеозаписи «Дома-2».

люса: сентиментально-романтическая вечная любовь, выраженная на языке формул «розового романа», или циничный расчет. Середина между крайностями проваливается. В шоу в изобилии представлены неприглядные стороны жизни вдвоем: пары ссорятся из-за продуктов, из-за того, чья очередь убирать в комнате, готовить обед или мыть посуду, предъявляют стереотипные претензии: «Ты очень мало с ней проводишь времени. Тебя все время нет, ты занимаешься своими делами. Так ли для тебя важны эти отношения?» — «Я не вижу, что она нуждается в моем общении». Между тем в подобной программе важна именно эта «середина», состоящая из множественных форм опыта, из несводимых к стандартному набору элементов, поскольку в ней и выстраиваются разнообразные виды отношений и стилей жизни. Иначе говоря, на телеэкране создается образ той тривиальной «любви», которая неизбежно «разбивается о быт».

Идеологии «Дома»

В фантастическом рассказе американского писателя Уильяма Тэнна «Нулевой потенциал» моделировалась ситуация, в которой избиратели страны начинали голосовать не за самого лучшего кандидата в президенты, а за самого среднего, «простого парня». Стертость качеств, отказ от усилия в массовом масштабе в этой антиутопии приводили к постепенному вымиранию человеческой цивилизации и к созданию на ее месте более высокой цивилизации ньюфаундлендов.

В «Доме-2» ничего не выходит за рамки обыденности: в нем изо дня в день показывают не «лучших», «интересных», «выдающихся» молодых людей, но — «средних», «таких, как все». Однако человека «как все» не существует в природе: это конструкция, строящаяся по определенным правилам. В данном случае для построения принят понижающий стандарт. Зрителя призывают узнавать себя в герое с очень узким репертуаром идей, кругозора, желаний, воображения.

Для того чтобы завуалировать такую ограниченность, устроители программы используют понятие «яркость»: в шоу должны оставаться только самые яркие юноши и девушки. Как правило, под это определение подводится способность участника вести себя непредсказуемо, эмоционально реагировать, затевать интриги, веселить или раздражать других членов группы (говоря словами зрителей, «быть прикольным»).

Следует специально отметить одну общую черту в поведении участников шоу. Герои «Дома-2» не умеют (и не знают об этом своем неумении) слушать друг друга, договариваться между собой в случае больших и мелких разногласий, идти на компромисс. В этом шоу образ культуры как системы коммуни-

Реалити-шоу «Дом-2»

каций и договоров непопулярен и практически утрачен. Скорее, ежедневно утверждается иной образ — взаимного непонимания и глухоты, победы в жестком противостоянии интересов (пусть даже на уровне битвы за пельмени или за полку в холодильнике).

Просмотр шоу и чтение зрительских отзывов в Интернете приводят к выводу о том, что желания людей, вовлеченных в проект, связаны с обретением не столько любви, сколько успеха — карьеры в шоу-бизнесе, попадания в обойму поп-героев, подобно артистам проекта «Фабрика звезд».

«Реалити-шоу как будто специально придуманы для тех, кто хочет изменить свою жизнь — *рутину скучной, однообразной работы* сменить на яркое приключение. В конце концов, вернуться к рутине и скучной работе можно всегда. Она никуда не денется. А *шанс стать звездой* выпадает не так часто. Посмотри на участников — многие из них уже начинают свою *карьеру в шоу-бизнесе*. [...] Реалити — это для тех, кто хочет, чтобы его таланты увидело как можно больше людей, в том числе и известные продюсеры»[14].

За пределами медиа повседневность мыслится как серая и непривлекательная. Вместе с тем считается, что одного таланта мало или он вовсе необязателен: для успеха необходима «раскрутка».

Идеал, потолок мечтаний для героев и зрителей в этом смысле представляет ведущая Ксения Собчак — не как человек из плоти и крови, а как персонаж, созданный в СМИ. Составляющие этого образа — известность, гламурность, богатство, красота, независимость, возможность «жить в свое удовольствие».

На сайтах, сопровождающих шоу, поклонники программы делятся своими мнениями относительно того, как сложится дальнейшая судьба участников «Дома-2». В этих небольших историях прочитываются представления их авторов об удаче, счастье или неуспехе. И в оптимистических, и в пессимистических сценариях говорится о том, что многие пары расстанутся. Позитивные сценарии так или иначе связывают героев проекта с шоу-бизнесом и перспективой жизни в Москве.

«Рома *станет ди джеем на радио, или ведущим шоу*... Солнце выпустит свой альбом, Май тоже. Будут ведущими на TV, или ди джеями на радио. Зайчёнок збежит от Настеньки, будет или танцевать, или займётся бизнесом. Настя *выйдет замуж за москвича, если повезёт*». «Алена пристроится к какому-нибудь Вахтангу или просто «кошельку», возможно, попробует себя в качестве фотомодели, Солнце раскрутится и будет выпускать пластинку, за пластинкой».

Негативные версии будущего героев «Дома-2» также ассоциируются с медиа — со скорым зрительским забвением, жестокостью шоу-бизнеса, а также с необходимостью возвращения к рутинной жизни.

«Никто ни с кем не будет! и никем они не будут, помелькают месяц от силы на телевиденье и все про них забудут! Вспомните «За стеклом», «Голод». Просто они будут думать, что они все мега-звезды, а на самом деле до них никакого дела! Умные дядьки и тетьки придумают еще какое-нибудь реалити-шоу и все туда разом переключатся!»

В этих рассказах любовные отношения занимают меньше места, их ценность уже не так очевидна. Брак рассматривается или как средство социальной мобильности, или как не слишком увлекательная составляющая повседневности. Мысль о том, что после проекта герои могут создать семью, вернуться в свой город и работать по специальности, у зрителей не вызывает энтузиазма. Большинство полагает, что мысли и действия участников «Дома-2» направлены не на «построение любви», а на то, чтобы любыми средствами удержаться в шоу, ради чего они готовы идти на унижение и обман. Проект мыслится не как само-

[14] Официальный сайт проекта: http://www.dom2.ru/about/casting/

реализация или последовательность достижений, но как результат встраивания в систему, приобретение умения «попасть в обойму» и в ней удержаться.

Привлекательность шоу

«Дом-2» привлекает зрителей тем, что он позволяет выстроить комфортное пространство, соизмеримое с его реальным временем. Некоторые утверждают, что смотрят эту программу, чтобы «просто быть в курсе», знать, что произошло в серии, и телевизор включен в фоновом режиме. К героям привыкают; они — как знакомые и друзья — приходят в дом несколько лет подряд в одно и то же время. Зрители наделяют экранных персонажей своими смыслами, видят в них собственные отражения или свою противоположность, потенциальных друзей, партнеров или соперников, вкладывают в них мечты, страхи, желания, достраивают будущие сценарии счастливой или несчастной жизни.

«N.! Ты самая самая, самая неповторимая девушка на этом проекте, остальные просто меркнут)». — «N. дура! Самая тупая и отстойная тетка проекта, чего вы ей восхищаетесь она же лошадь». — «N., ну побольше бы нам таких как ты, милая, умная, красивая, обаятельная, сексуальная всё время весёлая и улыбающиеся девушка»[15].

Комплекс чувств у аудитории «Дома-2» сложен, «меня тошнит при их виде, но в целом шоу нравится»[16].

На сайтах, посвященных «Дому-2», много агрессии. Основная часть «негатива» связана с ощущением молодых зрителей, что их сверстникам успех достался даром. В обсуждении героев шоу соседствуют восхищение, зависть к легкому «возвышению», к хорошей одежде, еде, праздности, злорадство по поводу неудач и стремление доказать, что во всем остальном «они» хуже «нас». По этой логике: хотя герои шоу преуспевают, зато их любовь — «по расчету», они никогда не смогут обмануть «нас» своим показным блеском.

Способы обсуждения «Дома-2» в форумах напоминают об отзывах поклонников на другие реалити-шоу, сериалы и даже на спортивные передачи. Фаны продлевают жизнь шоу, дискутируя о том, что осталось за кадром, о мире, который можно додумать в отношении «реальных людей». Они предаются коллективным грезам о том, каковы на самом деле их герои и антигерои, что собой представляет их душевный склад, в каких отношениях они состоят друг с другом. В переработку идут интервью экранных персонажей, случайные упоминания в прессе, слухи, интерпретация их внешнего вида, манера общения, поступки. События на экране часто становятся поводом для утверждения своего авторитетного голоса, получения сильных эмоций от контактов с друзьями и пикировки с противниками, то есть для бесконечной насыщенной коммуникации.

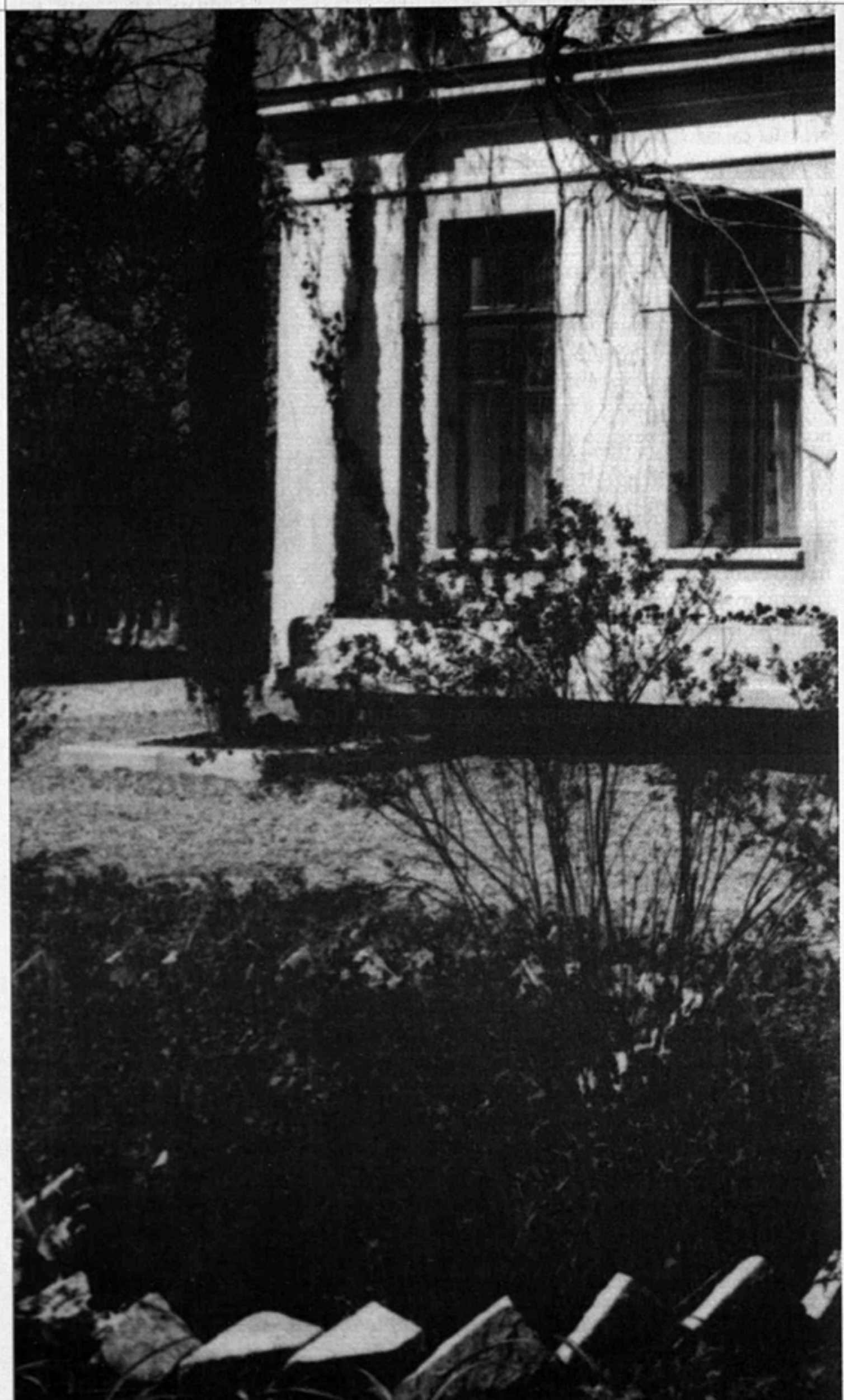
Тексты массовой культуры позволяют встраивать в них образы «должного» — того желанного жизненного мира, к которому хотело бы прийти общество. И хотя в настоящее время в российских развлекательных программах, таких как «Дом-2», дидактические задачи ставятся редко или мыслятся как нечто необязательное по отношению к успешному проекту, именно в них осуществляется колоссальная работа по освоению противоречивой российской реальности. Ведь никакие позитивные преобразования в культуре не совершаются сами по себе. Формат молодежного реалити-шоу содержит огромные потенциальные возможности для представления аудитории взглядов и образцов, которые социум считает для себя важными. Такие сценарии программного моделирования действительности отрабатываются в ряде европейских и американских телевизионных развлекательных проектов. Тем не менее образы настоящего и будущего, которые предлагаются в «Доме-2», позволяют говорить о пока еще не реализованных возможностях российского телевидения содержательно обращаться к широкой аудитории.

---

[15] http://forum.dom2.ru/topic/index.do?topicId=204481

[16] Запись на зрительском форуме: http://forum.dom2.ru/topic/index.do;jsessionid=EF706E9AF90D8E721B2DFFE5C74C7E7A?topicId=293235

Ч Т Е Н И Е



ОЛЕГ ПОГОДИН

Дом

СЦЕНАРИЙ

Громко работало радио, передававшее что-то театрально-драматическое — конфликт между героем и героиней.

Голая Галина стелила постель. Увидев чужого, вскрикнула.

Ветеран, скользнув взглядом по комнате, заполошно хлопнул дверью. В коридоре послышались его быстро удаляющиеся шаги.

Галина надела банный халат, выглянула в коридор. Никого. Она вернулась в комнату и заперла дверь на замок.

— Выходи.

Виктор выбрался из одежного шкафа.

— Ты его видел? — спросила Галина.

— Да.

Виктор снова подошел к окну.

— И кто это?

— Я знаю только одно, — сказал Виктор, — он вошел без стука.

Григорий Иванович провожал «электриков» до калитки.

— Зато теперь нам все ясно, — успокаивающе говорил Веселый. — Это что-то на подстанции. Потерпите еще полчасика, а мы разберемся.

— Разберитесь. А то если я начну разбираться... — угрожающе проворчал Григорий Иванович.

Он отпер калитку.

— Бывайте.

Визитеры попрощались и ушли по дороге в ночную степь.

Заперев замок, Шаманов-старший задумался.

— Интересно, хто их пустил?

Автомобиль густой кляксой чернел в темноте балки.

Ветеран и Веселый подошли.

Веселый открыл дверь.

— Нет его там.

Старший недоверчиво нахмурился.

— Точно? Все посмотрели? — Он был не очень уверен в Веселом и обратился к Ветерану: — Алексеевич?

— Каждую дыру, — отчитался тот.

— Кроме анальных и урогенитальных, — зло пошутил Веселый. — Да ладно-ладно... Кроме шуток. Я даже ребенка спросил, девочку. Там фотография стояла... Я говорю: «Это кто такой?» Она: «Дядя Витя». Я говорю: «Это его комната?» А она — нет, говорит, он в Москве живет...

— ...а сюда, сказала, вообще не приезжаешь, — закончила Лена.

Они сидели с Виктором за столом в темной гостиной.

Галина расположилась рядом в кресле.

Валентина погладила дочку по голове.

— Молодец, доча.

Виктор с трудом скрывал беспокойство.

— А что еще спрашивал?

— Про всех спросил, кто был на

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 2007, № 1.

фотографиях: а это кто, а это?.. Большая, сказал, у вас семья.

— И всё? — не поверил Виктор.

— Всё, — сказала Лена.

— Да ему просто потрепаться хотелось, это же понятно... — Галина встала с кресла и подошла к Виктору. — Помнишь, как в детстве говорили? Ложный шухер.

Виктору вздохнул, прижал к себе Лену.

— Какая у меня племянница умная! Золото просто! Иди сюда!

Он чмокнул Лену в темечко.

По лестнице спускались Тамара и Борис.

— Вот пусть только дядя Боря нас в артисты не возьмет! — шутливо погрозил Виктор Борису.

В ответ на его слова ярко вспыхнула люстра под потолком. Все зажмурились, кто-то прикрыл глаза ладонью. А Виктор торжественно сказал:

— Да будет свет.

«Волга» вынырнула из балки, понеслась по черной ночной степи, промчалась мимо дома Шамановых.

Старший опустил стекло на дверри, подставил лицо ночному прохладному ветру.

В зеркальце бокового обзора, точно спрятанный в ладонях огонек, удалялся шамановский особняк за высоким железным забором.

Старшего как будто отпустили невидимые клещи. Забота, все это время лежавшая серой печатью на его лице, отступила.

— Надеюсь, все уже поняли: завтра — выходной, — сообщил он и принялся насвистывать беспечный мотивчик.

Раиса приняла последний заполненный формуляр и выложила на стойку три паспорта. Их тут же стребла мужская рука с узловатыми пальцами, на четырех из которых было вытатуировано по букве — «к», «о», «л», «я».

— Ну, ладно... — Раиса взяла ключ, поднялась и вышла из-за стойки. — Идемте, а то не найдете. Ремонт у нас. Цифры пока не на всех дверях.

Она пошла через вестибюль. За ней со своей нехитрой дорожной кладью двинулись Январь, Крючок и Лопата.

Лопата многозначительно кивнул Крючку на вертлявый зад Раисы, подмигнул.

Рядом с пустынным гардеробом была широкая двустворчатая дверь с матовыми стеклами. За стеклами мерцал тусклый золотистый свет и гремела танцевальная музыка.

Раиса пояснила:

— Ресторан с двенадцати до пятнадцати и с восемнадцати до часа.

— А чё это у вас — пионеры? — поинтересовался Лопата, проходя мимо стены с мозаичным панно, на котором мальчик и девочка в пионерских галстуках сажали деревце.

— Любуйтесь, а то скоро не будет, — сказала Раиса. — Шо в наших краях забыли?

— Вас, — брякнул Лопата.

Январь строго ткнул его в бок кулаком.

Раиса уже была на ступеньках лестницы. Она остановилась и, обернувшись, сверху вниз холодно посмотрела на Лопату.

— Я не по́няла: вы ночевать будете или заигрывать?

Лопата благоразумно промолчал.

На третьем этаже она провела их в самый конец коридора и отперла дверь ключом. Вошла в номер и включила свет.

— Значит, так: девки-пьянки — чтоб без шума. Понятно?

— Не вопрос, — согласился Январь.

Лопата и Крючок оглядели чистое, но небогатое убранство апартаментов.

Крючок заметил:

— Краской воняет.

— Не зима — проветрите, — жестко сказала Раиса. — И вообще, господа хорошие, я вам вот шо скажу. Повезло вам, шо я сегодня в духе. А то б ночевали вы на лавке, на вокзале.

Она шагнула к распахнутой двери.

Январь привычным ловким жестом сунул ей в руку тысячерублевку.

— Без обид, хозяйка.

— Мою обиду надо еще заслужить, — заявила Раиса и, хлопнув дверью с той стороны, унесла взятку с собой.

— Сука, — восхищенно подытожил Крючок.

— А выглядит, как блядь, — огорченно вздохнул Лопата.

Январь поднял руку, призывая заединщиков к вниманию.

— Договор такой, мужики, — сказал он серьезно, — до Симферополя — никаких баб. А то, чувствую, не доедем.

Шамановы всей семьей ужинали на веранде.

Над столом в свете лампы роилась ночная мошкара.

— А ты к деду так и не заглядывал, — сказал Григорий Иванович.

— Успею, — ответил Виктор. И вдруг спросил у Андрея: — Андрюха, а ты чего все молчишь? Есть проблемы?

— Нет, — сказал сидевший на другом конце стола Андрей, глядя в тарелку.

— Он у нас вообще молчаливый, — поспешила вставить Надежда Петровна. — Ты ешь, Андрюша, ешь.

— А я и ем.

— Где работаешь? — поинтересовался Виктор.

— В колхозе, на комбайне.

— Та де ж ему еще работать, — добавил Григорий Иванович, отправляя в рот кусок жареного мяса.

Виктору хотелось разговорить младшего брата.

— Нравится?

— Да.

— Не похоже.

— Та шо ты, как чужой, сынок, — мягко попрекнула Надежда Петровна. — Поговори с братом.

Андрей отложил вилку и посмотрел на Виктора.

— А вам ваша работа нравится?

— Когда как, — вопрос застал Виктора врасплох и был ему очевидно неприятен.

— А шо это ты с братом на «вы»? — возмутился Григорий Иванович.

— А шо такого? — спокойно спросил Андрей и снова обратился к Виктору: — И шо делаете? Чем занимаетесь?

— Тебе прямо здесь рассказать?

В воздухе запахло конфликтом.

— Та ничё не надо рассказывать! — возмутилась Надежда Петровна. — Мы и так все знаем! Ну-ка ешь и прекрати здесь!..

— Ну интересно ж, — холодно сказал Андрей и снова посмотрел на Виктора. — Расскажите.

— Хм... — пьяно усмехнулся Игорь. — Забавно.

— Шо забавного! — возвысил голос Григорий Иванович. — Ты шо, Андрюха, не понимаешь?! Так я объясню!

— Батя, — поморщился Виктор, — спокойно. Хочешь знать, чем я занимаюсь? — он жестко посмотрел на Андрея. — Вами. — Он встал и медленно пошел вдоль стола. — Вашим жильем, зарплатами, пособием по безработице, школами, джинсами, видаками, институтами... — Он приблизился к Наталье, фамильярно погладив ее по голове. — Взятками за институт. Долгами за дурацкие сделки. Жизнями, которые за эти долги могли бы отнять. Водкой, которую вы пьете. Бабами, за которыми ухаживаете. Подарками для этих баб, оплатой ваших свадеб, содержанием любимых племянников... — Он коротко оперся на плечо Дмитрия и двинулся дальше вдоль стола. — Отмазками от армии, взятками за эти отмазки... — Виктор остановился рядом с Андреем. — Бизнесом ваших мужей, — подошел он к Галине. — И даже их научными открытиями, — наклонился он к Игорю. Остановился, перевел дух и закончил: — И для чего все это?! Чтоб раз в жизни приехать домой — и что?!.

Он не стал продолжать

Семья молчала.

Виктор развернулся и ушел. Первым нарушил тишину Игорь:

— Забавно.

Он подлил себе водки.

— Хватит! — рявкнул Григорий Иванович и так саданул кулаком по столу, что вздрогнули Лена и Максимка. — Отбери! — скомандовал он Наталье, кивнув на бутылку.

Наталья отставила бутылку в сторону. Нервно закурила.

— Нет, это не семья, а сплошное насилие...

Игорь, покачнувшись, встал из-за стола и поплелся в дом.

— А ты! — напала Надежда Петровна на Андрея. — Ну хто тебя за язык дернул?!

— Да. Неловко, — коротко резюмировал Борис.

Они с Тамарой переглянулись и встали.

— Спасибо. Все было очень вкусно.

Дмитрий пожевал губами в нерешительности и наконец сказал:

— Пойду спать.

— Сиди, — приказал Григорий Иванович. — Про завтра обсудим. Делов начать и кончить.

— Ладно, — тоже поднялся Андрей.

— Больше шоб я такого не слышал, — сурово посмотрел на сына Григорий Иванович.

— Больше не услышишь.

— Поспи часок, — сказал Григорий Иванович. — А потом — бердан в руки и в сарай, на дежурство.

Андрей, не ответив, ушел.

— Ну, ты видел? — кивнул Шаманов-старший вслед Андрею.

— Я, батя, свое мнение оставлю при себе, — с несогласной интонацией произнес Дмитрий.

— От это правильно. Оно никому и не надо, — с тяжелым сарказмом одобрил Григорий Иванович и позвал: — Наталья! Ну-к кидай свою соску! Помоги матери со столом.

— Голова раскалывается, — ответила Наталья уже из дверей дома.

— Иди, Наташа, иди, — махнула рукой Надежда Петровна. — Мы справимся.

Григорий Иванович пробурчал:

— Та хоть все идите... К едреней матери.

Игорь прокрался в темную кухню, залез в буфет.

Достал оттуда бутылку водки. Собрался уходить и вдруг заметил сидевшего на подоконнике Виктора.

— А, — смутился он. — Я тут...

Виктор даже не посмотрел в его сторону, блеснул в полумраке огоньком сигареты.

Игорь подошел поближе и, пряча бутылку за спину, заплетающимся языком сказал:

— Извините, Виктор. Не хотел вас задеть. — Он понизил голос и прошелестел пьяным смешком: — Если честно, то я его тоже не вижу.

Виктор не ответил.

— Не обижайтесь, — сказал Игорь и, попятившись к двери, вышел.

Виктор вернулся в свою комнату.

Там его ждал Пашка.

— Ты чего здесь? — спросил Виктор, враждебно посмотрев на брата.

— На охоту собираюсь, волчицу бить. Пойдешь?

Команда Старшего сидела в гостиничном ресторане, сдвинув два стола. Не было только Веселого.

Из динамиков похотливо блеял саксофон. Царил интимный сумрак с пеленой табачного дыма. Посетителей было немного, да и те, кто сидел за столиками, не отличались праздничным видом. Народ преимущественно был одет по-будничному и уже красен от принятых градусов. На фоне общей композиции группа Старшего, одетая в костюмы и белые рубашки, выглядела инопланетянами.

Официант принес два графина водки. Старший отослал его жестом и по праву главного принялся разливать.

Язва обвел зал брезгливым взглядом.

— Какие отвратительные рожи. Вырождение.

— Ага, — согласился Умник, поглощавший салат. — Ненавижу эти провинциальные рейды. Потом неделями нет настроения.

— Поменяйте профессию, господин Умник, — сказал Старший. — Вы еще не стары. У вас два высших образования. Что вы забыли в нашем грубом обществе?

— Себя, — ответил Умник.

— А вас что к нам привело, молодой человек? — продолжил иронизировать Старший, только уже по адресу Молодого.

— Меня? — Молодой провожал взглядом четырех ярких девиц, шедших через зал к одному из столиков. — Смотрите, какие...

Ветеран бросил взгляд в ту сторону и резюмировал:

— Бляди.

— Да нет, — возразил Молодой, — по-моему, просто девушки.

— А что, просто девушки не могут быть блядями? — вяло произнес Тоска.

— Можете оторваться, молодой

человек, — разрешил Старший. — Сегодня я добрый.

Молодой неуверенно усмехнулся.

— Подумаю.

— Правильно, — одобрил Ветеран. — На конец поймать всегда успеешь.

— В этих краях, говорят, девки такие букеты между ног прячут! — заметил Язва.

— Да? — глуповато улыбнулся Молодой.

— Проверь, — с унылой доверительностью посоветовал Тоска.

В номере братков Крючок натирал краем шторы туфли.

Лопата оглаживался перед зеркалом, зачесывая коротко стриженные непослушные волосы.

Январь злился.

— Я не пойду. И вам не советую.

— Я не пойму, — усмехнулся Крючок, — может, тебя главным кто выбирал? Нет? Ну и всё. — Он позвал Лопату: — Пошли.

— Мудачье, — бросил им вслед Январь.

Братки ушли.

Январь затравленно походил по номеру. Раздраженно надел пиджак и отправился следом за своими.

Он прошел уже почти весь коридор, как вдруг заметил, что на туфле развязался шнурок. Он наклонился.

Дверь одного из номеров открылась. Оттуда вышел Веселый. Он сунул ключ в замочную скважину и бросил взгляд на человека в конце коридора.

Январь, продолжая возиться со шнурком, тоже посмотрел.

Их взгляды на мгновение встретились.

Но только на мгновение.

Потом Веселый сделал вид, будто что-то забыл в номере, и вновь скрылся за дверью, а Январь завязал шнурок, распрямился и заспешил вниз по лестнице.

Веселый в номере быстро жал на кнопки мобильника...

Старший в зале ресторана поднял очередную рюмку, и тут телефон, лежавший перед ним на столе, зазвонил. Старший нехотя ответил. Слушая, он постепенно мрачнел. Взгляд осторожно скользил по залу. За пеленой табачного дыма Старший увидел Крючка и Лопату, шедших в сопровождении официанта к дальнему столику. Старший что-то тихо сказал в трубку и дал отбой. Потом посмотрел на Ветерана, но тот опередил его: «Вижу». Продолжая пилить ножом лангет, понятливо кивал Тоска. Казалось, он вообще не смотрел по сторонам. Но каким-то загадочным образом увидел все, что нужно.

К Лопате и Крючку подсел Январь. Он нервно озирался, будто чувствуя близкую опасность. Коротко оценил группу Старшего на другом конце зала. Но те о чем-то беспечно болтали, и Январь потерял к ним интерес.

— С троими замучимся, — тихо говорил Старший. — Нужен один. Самый бздлявый.

— А как понять? — спросил Язва и засмеялся, будто только что выслушал смешной анекдот.

Вместо ответа Старший достал из кармана сигареты и стал искать, чем прикурить.

Не нашел и направился к столику братков.

Он приблизился к ним, что-то сказал...

Январь щелкнул зажигалкой, поднес огонек к сигарете Старшего.

Старший прикурил, коротко глянув сначала на Января, потом на Крючка с Лопатой, а потом снова на Января.

Рука с зажигалкой дрожала.

Старший кивком поблагодарил и вернулся за свой столик.

— Седой, — сказал он, имея в виду Января.

— В номере? — с улыбкой поинтересовался Умник.

Старший отрицательно помотал головой.

— А где?

— Но не в номере.

— А повод? — задумался Ветеран.

— Найдем.

Молодой крутил головой, понимая, что происходит, и не понимая одновременно.

— Да не вертись ты так, Леша, — процедил сквозь жующие зубы Тоска. — Спугнешь.

Заиграла быстрая танцевальная музыка.

Лопата встал из-за стола и направился к столику с яркими девицами.

— Вот и повод, — тихо сказал Старший.

— Можно? — нервно сказал Молодой и, сгорая от нетерпения, повторил: — Ну, можно?..

— Давай, дебютант, — разрешил Старший. — Удачи.

Молодой хлопнул рюмку водки и, слегка шатающейся походкой, пошел к столику с девицами.

Он фамильярно двинул в сторону заигрывавшего с девушками Лопату. Тот хмуро посмотрел на Молодого.

Потом что-то шепнул ему на ухо. Молодой обиженно отпрянул и толкнул Лопату в грудь. Тот сдержался, что-то сказал Молодому.

Молодой отреагировал на предложение выйти согласным кивком.

Они направились ко второй двери, за которой виднелась ночная тускло освещенная площадь.

Старший и его команда делали вид, что увлечены выпивкой, едой, беседой и ничего не видят.

Крючок выскользнул из-за стола.

Январь досадливо хлопнул салфеткой о тарелку и тоже покинул зал.

Лопата и Молодой, обогнув здание, вышли на задворки с мусорными баками и с единственной мутно светящейся лампочкой в кирпичной стене.

Лопата нанес удар первым — быстро, без предупреждения, желая застать Молодого врасплох.

Молодой ушел от кулака. В руке его блеснуло лезвие ножа.

Однако Лопата успел перехватить руку и заломом обезоружил Молодого.

— Ты что, козлота?! — У братка от возмущения даже перехватило горло. — Да я таких на зоне в говно!

Он сделал резкий бросок с ножом в сторону Молодого.

Молодой увернулся.

Из-за угла выскочили Крючок и Январь.

— Ну его на хер, Мишка! — попытался остановить заединщика Крючок.

— Ни хера! — освирепел Лопата.

— Брось этого урода! — гаркнул Январь.

Но остановить Лопату теперь могла только доведенная до конца месть.

Он снова кинулся на испуганного Молодого.

Его движение совпало с тихим сдавленным хлопком.

Лопата вывернулся штопором и замертво упал.

Вытеран вышагнул из темноты и следующим выстрелом убил Крючка.

Январь рванул прочь и свернул за угол под свистнувшие вдогонку пули...

...выбежал на площадь и помчался по темной улице что есть духу.

С неба хлынул такой мощный и неожиданный ливень, какие только и бывают в далеких степных городах.

Январь мгновенно промок до нитки. Одежда прилипала к нетренированному телу, затрудняя бег.

За его спиной показался свет фар.

Черная «Волга» пронеслась мимо, обдав Января снопом грязных брызг.

Январь замахал ей вслед руками.

Автомобиль с визгом затормозил, сдал назад.

Январь нырнул внутрь, на сиденье рядом с водительским, захлопнул дверцу.

— Спасибо... Спасибо... — задыхаясь, благодарил он.

Рукоятка пистолета с размаху влепилась Январю в лицо. Из рассеченного лба и сломанного носа хлынула кровь.

На Января смотрел знакомый ему человек из гостиничного коридора.

Веселый ударил еще раз и спросил:

— Где Сенатор?

— Я скажу... скажу... — разбитыми в кровь губами зашептал Январь.

...Под потоками проливного дождя, пробивавшего густые кроны старых

городских лип, стояла черная «Волга».

В салоне автомобиля сверкнули две короткие молнии. А пророкотавший в небе гром поглотил звук выстрелов.

По непроглядной ночной степи шли Виктор и Пашка, одетые в долгополые дождевики с капюшонами.

Зигзаги молний кроили небо.

В свете зарниц затянутый черными тучами купол напоминал бескрайний рентгеновский снимок.

— А ты кем вообще хотел быть? — спросил вдруг Пашка.

Он нес полиэтиленовый пакет, из которого на ходу дергал и расшвыривал в разные стороны куски сочащегося кровью свежего мяса. Шедший следом Виктор не ожидал такого вопроса.

— Кем хотел, тем уже не буду, — с горькой усмешкой сказал он.

— Не, ну после армии там... Были ж какие-то планы — техникум, институт?

— После армии, говоришь... Дай вспомнить... — Виктор секунду помолчал, а потом снова усмехнулся. — После армии на уме были одни бабы. Какой там институт... Вот тебе сейчас уже тридцать. Ты об институте думаешь?

— Та ты шо, мне легче пятерых отмудохать, чем страничку прочитать.

— Ну а мне тогда было всего двадцать, после армии. Значит, дури было в два раза больше, чем у тебя сейчас.

— Так ты случайно его грохнул или спецом? — спросил неожиданно Пашка. И уточнил: — Я про парня того... А то мне один в колхозе говорил, шо ты ему трубой по башке бил, пока башки не стало.

Он остановился, обернулся и посмотрел на брата, хмурое лицо которого на миг проступило из тьмы во вспышке зарницы.

— Ты херню всякую не слушай, — сказал Виктор. — Он на меня с ножом пошел, этот Кирилл. Здоровый такой, как два тебя. Кликуха у него Топор была. И была уже одна ходка на зону. Он не понтовался. Я по глазам видел. Ну, железкой его пару раз по репе и протянул.

— И всё?

— Как видишь, ему хватило... — Виктор задумался. — Да и мне тоже — на всю оставшуюся...

— Шо? Из-за бабы, говорят?

— Да баба та еще была, — отмахнулся Виктор. — Оторви и выбрось. И со мной, и с Кириллом этим, и с кем только не захочется... Ну а я — молодой, дурной. Мне говорили — тварь. А я не верил. — Он достал из пачки сигарету, но, вспомнив, что они на охоте и курить нельзя, тут же раздраженно ее выбросил. — За мной тут бегала одна, все потом мне на зону письма строчила. Я ее проглядел за этой конфетой... А потом часто вспоминал. Сейчас вот думаю: может, найти?.. — Виктор запрокинул голову, жадно вдохнул. — Скоро здесь будет, — посмотрел он на горизонт. — Ох, и ливанет!

— А как ту звали, которая тебе писала? — обернулся Пашка.

Виктор исчез.

— Эй! — позвал Пашка.

Вспышка молнии осветила всю низину. Она была безлюдна.

Пашка встревожился.

— Витька!

Ему ответил далекий раскат грома.

— Брат!

Тишина.

Пашка заметался в темноте, зажег фонарь.

И тут кто-то прыгнул на него сбоку, повалил на землю.

От неожиданности Пашка вскрикнул.

Виктор просмеялся ему на ухо и отпустил.

— Ты шо, сдурел?! — разозлился Пашка. — А если б я тебя ножом?!

— Ох, ох, ох! — подразнил Виктор.

— Шо?! Я серьезно.

— И я серьезно. Испугался, герой? А туда же — в Москву его возьми!

— Шо?! — возмутился Пашка.

— Ни «шо»! Чуешь запах? — Виктор ненасытно вдыхал и выдыхал. — Чуешь, как пахнет? Чем пахнет?!

— Та иди ты!.. — обиделся Пашка.

— Чем пахнет, спрашиваю, оглобля?! Быстро говори!

— Та ничем!

— Вторая попытка.

— Мясом? — предположил Пашка, бросив взгляд на валявшийся рядом полупустой пакет с волчьим манком.

— Да ну каким мясом?! Третья попытка.

— Говорю — мясом и кровищей. Прятаться пора. Упустим зверюгу.

Виктор укоризненно покачал головой.

— Девкой молодой пахнет. Нетронутой.

— Ты шо, брат? — обеспокоился Пашка. — Какая девка?! Тут степь.

— Она-то и пахнет. Девками молодыми. Апрелем. Сеном. Водой. Школой моей. Я за этот запах три Москвы отдам, Шаманов Павел Григорьевич.

— Ну, понятно...

Растерянность Пашки сменилась безразличным спокойствием.

— Что тебе понятно? Ты внутри счастья живешь и не знаешь об этом.

— А ты не знаешь, — вдруг заявил Пашка, — шо я б тебя все равно ножом достал. Чуток бы ты еще придурялся, увидел бы.

Виктор отмахнулся.

— Шо ты тут машешь?! — задиристо сказал Пашка. — Я тебе хто — салабон какой-нибудь?!

Виктор оперся на винтовку и снисходительно улыбнулся.

— А кто же? Салабон-переросток.

Пашка игранул желваками.

— Думаешь, испугал меня?

— А нет? — подзадорил Виктор. — Кто это тут сейчас орал с перепугу?

Гнев захлестнул Пашку. Он почти вплотную подступил к Виктору, навис над ним всей своей мощной ширококостной фигурой.

— Вот что, брат, ты брось со мной так. Я ж и разозлиться могу.

Виктор разом посерьезнел.

— Уймись. Я тебя просто подначивал. На слабо.

— На какое слабо?! — Обуздать свою ярость Пашка уже не мог. К тому же он решил, что Виктор испугался и отступает. — А ну-к, снимай дождевик! — потребовал Пашка.

— Что? — Виктор сузил глаза.

— Хорош базарить!

Пашка первым разоблачился: сорвал с себя дождевик, свитер и остался в футболке.

Виктор не торопился. Положил винтовку. Медленно снял дождевик, бросил его на землю. Снял и аккуратно сложил короткую куртку. Засучил рукава рубахи.

Пашка от нетерпения пританцовывал.

— Если я тебя бью — берешь в Москву! — заявил он. — Если ты меня...

Виктор локтем коротко саданул брата по печени, а вторым локтем заслал ему в челюсть. Пашка полетел с копыток. Вскочил, держась за правый бок, и уже на подъеме нарвался на прямой удар Виктора. Упал и затих. Виктор внимательно посмотрел на распростертое тело брата, остался удовлетворен своей работой. Вернулся к свои вещам, наклонился за курткой. И угодил под мощный удар по затылку. Пашка бил «замком» — обеими руками. Виктор рухнул лицом на землю. Пашка ждал. Виктор помотал головой, чтобы поскорее восстановится. Встал на четвереньки. Пашка засветил ему носком сапога в живот. Виктор со стоном распластался по земле. И вдруг резко перевернулся на спину, оперся на плечи и обеими ногами лягнул в сторону Пашки. Пашка отпрыгнул. Виктор вскочил. Нырнул от Пашкиного кулака и прямо из подныра саданул брата в челюсть. Дослал второй удар, а за ним и третий. Пашку повело назад. Он завихлял. Ноги подогнулись. Виктор атаковал, но слишком сократил расстояние: высокий длиннорукий Пашка исхитрился поймать его за волосы. Хлопнул о колено. Виктор успел прикрыться ладонями и тут же перехватил Пашкину ногу у своего лица, рванул. Оба грохнулись наземь.

А на них сверху обрушился дождь.

По черной степи зашумело, зашуршало, залязгало. Гром трескучими залпами рассыпался над миром. Вспышки молний высвечивали черные стрелы ливня, за которыми точно за сетью царапин на кинопленке, дрались две человеческие фигуры.

С холма за дерущимися людьми наблюдала волчица.

И пока братья Шамановы, чередуя изощренность приемов с прямолинейной грубостью, охаживали друг друга богатырскими тумаками, волчица сошла с холма и принялась поедать разбросанное по низине мясо.

В гостиничном номере Ветеран налил водку в граненый стакан и протянул сидевшему на кровати Молодому.

Тот взял стакан ходившей ходуном рукой, расплескал водку. Умник придержал его руку и помог донести стакан до трясущихся губ. Стуча зубами о край стекла, Молодой залпом выпил.

Ветеран стал наливать вторую порцию, но Старший остановил.

— Хорош. А то завтра сдуется.

— Да он и так уже, — сказал Язва. — Какой нам завтра толк от этой размазни?

— Ладно тебе! — возмутился Ветеран. — У всех когда-то был первый раз. У тебя тоже.

Старший влепил Молодому свинцовую оплеуху. Потом присел перед ним на корточки, как взрослый перед ребенком, и по-отечески спросил:

— Ну как, Леша? Нормально?

Молодой только плотнее закутался в одеяло и утвердительно затряс головой.

Ввалились промокшие до нитки Веселый и Тоска.

— Фу! — отряхнулся Веселый. — Тяжелые твари!

— Докладывай, — потребовал Старший.

— Салон отмыл! Трупы в багажниках! — шутовски рапортовал Веселый.

При слове «трупы» Молодого опять затрясло.

Теперь его наградил пощечиной Ветеран.

— Ладно, парни, — подвел итог Старший. — Завтра тяжелый день. Расходимся.

Он вернулся к себе в номер.

На столике у окна в голубоватом свете, падавшем с улицы, вытянулась стройная, как джигит, бутылка коньяка. Рядом с ней, точно присевшие на корточки подтанцовки, светились два пузатых бокала. Балериной смотрелась ваза на тонкой стеклянной ножке, усыпанная, точно лепестками, белоснежными конфетками «Рафаэлла». С распластавшегося под тяжестью фруктов железного подноса свешивалась устало непокорная прядь винограда.

За столиком, положив ногу на ногу и откинувшись к стене, ждала Раиса.

Старший запер дверь на ключ и, не зажигая свет, подошел к столику.

— Давно ждешь? — спросил он Раису, впервые за время их общения перейдя на «ты».

— Шо еще спросишь? — обиженно и несколько с вызовом сказала Раиса.

— Выпьем? — предложил Старший, беря в руки бутылку коньяка.

Раиса резко встала и, шагнув к Старшему, обвила его шею руками.

— Шо голодному пить, когда ему есть охота, — горячим шепотом сказала она и лизнула Старшего в губы.

Он собрался ее поцеловать, но Раиса удержала дистанцию, продолжая короткими быстрыми прикосновениями языка облизывать губы Старшего.

— Соленый, — усмехнулась она и впилась своим ртом в его рот.

Старший ответил на поцелуй.

Раиса издала громкий стон, рванула рубашку Старшего с такой силой, что отлетели пуговицы.

Потом отпрянула, быстро стянула с себя футболку, джинсовую юбку и, вновь бросившись к Старшему, схватила его руку и сунула себе между ног.

Свободной рукой Старший сорвал с нее лифчик и, обхватив большую грудь, стал целовать длинный острый сосок.

— Сашечка, — задыхаясь, пролепетала Раиса, — Сашечка, не тяни, милый... Я больше не могу... Давай сразу...

Они рухнули на расстеленные у стены матрасы.

Андрей, поджидавший в сарае мстительницу-волчицу, боролся с подступавшим сном. Он раздраженно

тряс головой и пялился в маленькое оконце на тускло освещенный двор, охваченный струями ливня. Затем поднялся, оставив двустволку в кресле, и походил из стороны в сторону. Бросил взгляд на одиноко стоящее ружье в кресле, на его поблескивавшие в темноте стволы, на спусковой крючок... И как будто нажал на другой спуск — внутри себя.

Он вошел к себе в комнату и, не зажигая свет, достал из-под кровати чемодан.

...У раскрытого шкафа он основательно и вдумчиво отбирал необходимые ему вещи.

Из коридора донесся скрип половиц.

Андрей приоткрыл дверь и посмотрел...

По коридору удалялась широкая спина Пашки. Он крался на цыпочках к своей комнате, оставляя на полу мокрые следы.

Пашка заперся на ключ и включил свет. Подойдя к зеркалу, увидел свою физиономию — подбитый, заплывший кровоподтеком глаз, расквашенные опухшие губы, кровоточившие рубцы на лбу и подбородке.

Он стянул с себя мокрую одежду и, оставшись в одних трусах, осмотрел синяки на боках и груди. Прикоснувшись к одному из них, глухо застонал.

В дверь тихо постучали.

Пашка открыл. Вошел Виктор, переодетый в сухую одежду, но с мокрой взъерошенной головой. Единственным следом от драки на его лице была ссадина на припухшей брови. Да еще сбитые до сукровицы костяшки пальцев, в которых он держал аптечку.

Пока Пашка переодевался, Виктор разложил аптечку на столе, открыл бутылочку с перекисью водорода и оторвал кусок от брикета ваты.

Пашка встретился кислым взглядом с холодными глазами Виктора.

— Шо смотришь? — криво усмехнулся он. — Думаешь, твоя взяла? А ты еще разок спытай.

— Я тебя уже «спытал». Таких, как ты, убивают первыми. Ты — безбашенный, — сказал Виктор и вышел.

Коридор гостиницы был пуст и безлюден.

Из-за двери Старшего неслись громкие женские стоны.

В номере, где спала команда Старшего, Молодой зажимал уши подушкой.

Пробивавшиеся из-за стен крики администраторши причиняли ему почти физическую боль.

— Всё! Хватит! Больше не могу! — вскочил он. — Я пойду! Скажу ему!.. Мы людей убили! А он!..

Язва приподнялся на локте и сонно скомандовал:

— Ну-ка ляг быстро. А то *я* тебя положу.

Молодой упал на постель и пустыми измученными глазами уставился в потолок.

— Животные... — шептал он. — Животные...

Над степью занимался сырой серый рассвет. По низинам стелился густой туман. Из его плотной завесы вытекала змеей излучина реки.

В доме Шамановых было тихо.

Андрей надел куртку, подхватил чемодан и вышел из своей комнаты.

За его спиной с тихим шелестом отклеился угол плаката с рекламой Донского пароходства.

Андрей прошел через двор, открыл предательски скрипнувшую калитку и, выйдя за ворота, быстро зашагал по мокрой асфальтовой дороге прочь из отчего дома.

Спустя мгновение калитка открылась вновь.

Из двора выглянула Наталья, проводила взглядом удалявшуюся фигуру брата.

А затем металлические петли снова взвизгнули — Наталья побежала в степь.

Григорий Иванович стоял в коридоре второго этажа у раскрытого буфета. Прислушался к голосу калитки и досадливо прокомментировал: «Хто

б ей дырку зашил...» Проглотив свое традиционное утреннее лекарство — кусок масла и рюмку спирта, — он направился в спальню.

Старший стоял у окна абсолютно голый и, глядя на безлюдную площадь в тумане, задумчиво курил. Затем взял со стола свои «командирские» часы, посмотрел на циферблат.

— Тебе не пора? — спросил он у Раисы. — Пять утра.

— У меня есть еще часок, — в истоме промурлыкала Раиса.

— Это у тебя он есть. А мне надо поспать.

— Ложись. Вот — под бочок.

— Под бочок, говоришь? Ты что мне — жена?

Раиса обиженно смолчала. Встала, подхватила с пола свои вещи и ушла в ванную. Старший надел плавки и лег. Зашумела вода в душевой.

Из ванной Раиса появилась одетая. Глаза и нос были подозрительно красными. Даже ретушь серого утреннего света не сумела этого скрыть.

Раиса подошла к столу, присела на краешек.

— Знаешь, как мне с тобой было? Мне с тобой, Сашечка, было хорошо. — Она сиротливо отщипнула виноградинку от кисти и сунула в рот. — Мужиков у нас нет. Пьянь одна, а те, хто помоложе, — наркоши. — Она снова отщипнула виноградинку. — Некого любить. — Она замолчала, решаясь на трудный для себя шаг. — Скажи честно, понравилось со мной?

— Да, — ответил Старший с закрытыми глазами.

— Я не блядь какая-нибудь, не подумай.

— Верю.

— У меня мужиков-то в жизни было... Три всего.

— А я четвертый, да?

Старший не скрывал иронии.

В глазах Раисы вновь заблестели слезы.

— Угадал... — Она наконец отважилась: — А мог бы ты — я к примеру — взять такую, как я, с собой?

— Нет.

— Ты женат?

— Нет.

— Хм... — горько усмехнулась Раиса. — Мог бы и соврать.

— Зачем?

Раиса согласилась:

— Оно и правда. Ты ж не геолог?

— Нет.

— А хто?

— Иди давай, голуба, — сквозь подступавшую дрему поторопил Старший. — Спасибо за ночь.

Раиса встала и неуверенно пошла к двери. Спросила:

— Сегодня уедешь?

— Не знаю.

Старший, похоже, засыпал.

— Ладно... — Она взялась за ручку двери. — Тебе тоже спасибо. Было... очень. Хороший ты ебарь, Сашечка... — Она шагнула в коридор и уже оттуда сказала: — А вот мужик — говно. Ошиблась, извини.

В ответ прозвучал богатырский мужской храп.

Утренний ветерок прокатился по дубраве. Пощекотал мокрую листву деревьев и кустарников. Плеснул холодком в Наталью, искавшую кого-то взглядом.

Но кроме Натальи и птиц, уже приступивших к утреннему концерту, здесь никого не было. Безлюдные заросли перешептывались сами с собой.

Наталья зябко поежилась, плотнее запахнула шелковый халатик и набросила на плечи банное полотенце. Затем побрела к прогалине между деревьев, за которыми жемчужились просторы степного ковыля.

Казалось, она была одна в степи.

Мокрый ковыль расступался под ее шагом, ложился под босую ступню.

И вдруг Наталья почувствовала чье-то присутствие.

Она остановилась, прислушалась, огляделась по сторонам.

И встретила взгляд серо-зеленых глаз. Они смотрели жадно и зло.

Волчица была чуть темнее ковыля.

Она изготовилась к прыжку.

Наталья и крикнуть не успела бы. Но тут откуда-то сбоку хлопнул выстрел. За ним второй, третий.

От страха и неожиданности Наталья присела, втянула голову в плечи.

Резвый, затихающий вдали шорох сменился досадливым возгласом:

— Ушла!.. Ах ты тварь!

Наталья встала с корточек.

За дымчатыми стеблями стоял Виктор с пистолетом в руке.

— Нет, — с азартной улыбкой заметил он, — тут без хорошего, тренированного волкодава не управиться.

Затем спрятал пистолет в карман дождевика и подошел к Наталье. Она дрожала.

— Встреча на Бродвее, — сказал Виктор. — Что-то ты легко одета. — Он снял дождевик и накинул Наталье на плечи. — Или печка где-то поблизости?

— Какая еще печка?

— Живая. С руками и ногами. — Он показал куда-то и сам удивился. — Смотри-ка, быстро бегает.

По степи, прочь от дубравы, улепетывал Мишка. На бегу он пару раз оглянулся.

— Ты что, бил его? — зло спросила Наталья.

— Зачем? — усмехнулся Виктор. — Просто поговорили. Я ему спокойно все объяснил.

— Я и вижу, — Наталья посмотрела вслед фигуре, стремительно уменьшавшейся в размерах.

— И с тобой хочу потолковать, — сказал Виктор.

— Не тебе меня стыдить. Ты моей жизни не знаешь. А я твоей не хочу знать.

Наталья быстро пришла в себя и двинулась дальше.

Виктор пошел рядом.

Их разделял прозрачный ковыль.

— Чем же моя жизнь хуже твоей? — спросил он неожиданно серьезно и сам же ответил: — Только тем, что хуже сложилась. Сел я молодым, по дурочке. А потом само покатилось.

— Не собираюсь слушать твою фальшивую бандитскую правду, — отрезала Наталья. — Она и так всюду. Это когда-то вы были — зло. А сейчас — герои дня. Книги вам посвящают, фильмы про вас снимают... Вы воруете, убиваете. А вас оправдывают кретины всякие. Прокламируют вашу уголовную космогонию.

— Так это не к нам претензия. Это к деятелям культуры и искусства. Согласен.

— С чем ты согласен?!

— С тем, что безответственные они, деятели. Они же ничего страшнее снов в жизни не видали, вот и тянет на крутизну. Я тут пытался читать одну дамочку: одна расчленёнка и беспредел. А потом книжку перевернул, а там ее фото. Тонкая такая, глазки грустные, того и гляди расплачется. Смотрю и думаю: вот кто ее по жизни так обидел, что она гору трупаков накромсала?! Что там в ее гладенькой головке еще, кроме образования?! Согласен. Проблема. Падает общий уровень культуры.

— Да потому что на дерьмо спроса больше! — прорвало вдруг Наталью. — Оно от человека ни интеллекта, ни вкуса не требует. Даже лучше, чтобы их не было. Удобно. Если народ сотни лет поить дешевой дрянью, он сам потом от дорогого вина откажется. А наш так просто уже дрянью запоен и закормлен дермищем. И ценители такие же — по оттенкам дерьма. Критики все эти, журналисты... Понятно же, что дерьмо. А эти... — Она театрально изобразила возмущение: — «Ка-ак?! Вы не чувствуете там вкус вишен?! Это очень тонкий букет! Просто вы не распробовали!»

Виктор сурово заметил:

— Ты себя не отделяй. Ты тоже жертва.

— Почему это я жертва? — возмутилась Наталья.

— Потому. Я у тебя там книжку видел: Сорокин.

— И что?

— Нравится?

— Нет.

— А зачем тогда купила? — Виктор был строг. — Писать такое — преступление. А читать? Тоже преступление. Ты же свой вкус убиваешь, свой ум задуриваешь. А сколько таких вокруг? Как вообще это можно читать, когда еще не весь Толстой прочитан?!

Утренний туман подрумянился солнечным светом. В небе дискутировали жаворонки.

А на земле — Наталья с Виктором.

...Она плавала в реке, а он карауил, сидя на берегу.

— А переписку Розанова с Леонтьевым? — громко спрашивал он.

— Нет, не читала! — откликалась она, фыркая и плескаясь. — Только самого Розанова.

— Советую! Покруче любого детектива будет. А Барбару Такман?

— Даже не слышала!

— О! Да ты чего! Это же любимая книжка американских президентов! «Августовские пушки»! Блицкриг 14-го года!

— Не знаю. А ты как к Пелевину? — спросила Наталья, заходя на второй заплыв.

— Кто это? — прокричал ей Виктор.

— Молодой парень! Мы с Игорьком просто фанатеем! Я тебе дам потом! Фантастика!

— Я фантастику не люблю!

— Балбес ты! Он о жизни пишет!

— Наташка, — позвал Виктор, — а мельница на том берегу была. Давно снесли?

Она расхохоталась.

— Я даже не помню, что она там была!

Обещался погожий день.

Черные «Волги» стояли у ступенек гостиницы «Степная».

Группа Старшего грузилась в салоны вместе со всем своим дорожным скарбом — сумками, пакетами и загадочными металлическими ящиками цвета хаки. Бледный, как мел, Молодой, курил в сторонке.

Старший неспешно расхаживал по бетонным плитам, лавируя между большими и маленькими дождевыми лужами.

— Постараемся сегодня, — скупо говорил он в трубку мобильного и поглядывал на часы. Выслушал обратную сторону и ответил: — Да. Без вариантов. — Выслушал. — Я понимаю. Постараемся. — Выслушал, чуть заметно разозлился. — То и значит, что постараемся. — Дослушал и уже с явным раздражением бросил: — И вам того же. — Отключил трубку и процедил: — Говно штабное.

На ждущий взгляд Язвы ответил властным взмахом руки — едем.

На городской автобусной остановке крутился народ.

Подъезжали и отъезжали автобусы.

Из одного в толчее пассажиров вышел Андрей Шаманов. Перекинул сумку с плеча на плечо и стал продираться сквозь людей.

Он скрылся в толпе в тот момент, когда на остановке появилась Светлана — загорелая и стройная, все в том же шелковом платье в облипку, в туфельках на остром высоком каблучке.

Неподалеку лениво курили и переговоривались таксисты-частники, подпирая пыльные бока своих железных коней.

К ним и направилась Светлана.

Шаманов-старший залил масло из масленки в петли калитки. Открыл и закрыл. Калитка больше не скрипела.

Григорий Иванович направился к распахнутой двери гаража, в котором стояла темно-голубая «Нексия». Вошел и поставил масленку на полку.

Присел на табурет, достал из кармана тетрадный листок и, перечитав немногочисленные чернильные строки, досадливо процедил:

— От гаденыш... Нашел время...

Из коровника вышла Надежда Петровна, увидела понурившегося мужа и поспешила утешить.

— Та не думай ты, Гриша. Поездит себе хлопец та и вернется.

— Я его даже не бил, — задумчиво сказал Григорий Иванович и почти сразу встрепенулся. — Надо сказать, шоб все молчали, понятно?! Хто спросит шо из гостей — нихто ничё не знает! Де Андрюха? Скоро придет! Понятно?!

Надежда Петровна легонько похлопала его по жилистой руке.

Григорий Иванович ответил на ее жест точно таким же и, кажется, слегка приободрился.

Дмитрий и Пашка с опухшим после ночной драки лицом вынесли завернутого в простыню Ивана Матвеевича из комнаты и поволокли по коридору.

— Сто лет истории тащим, — прокряхтел Дмитрий. — Осторожно!..

Он легонько подбросил старика, для удобства перехватив под мышками.

Ждавшая в конце коридора Галина распахнула дверь ванной.

Иван Матвеевич сидел в ванне, окруженный мыльной пеной и заботой внуков.

Дмитрий придерживал деда за плечи, а Пашка тер мочалкой спину.

Заглянул Григорий Иванович.

— А ну-к, Дмитрий, пойдем, скат кинем.

Пашка кивнул старшему брату: мол, иди, справлюсь.

Оставшись наедине с дедом, занялся его руками.

Иван Матвеевич покосился здоровым глазом на разбитую физиономию внука.

— Шо, дед? — не прекращая мытья, усмехнулся Пашка. — Правду знать хочешь? Подрался я с родным братом, с Витькой.

Иван Матвеевич простонал что-то неодобрительное.

— Да, — язвительно сказал Пашка. — А ты как хотел? Мы же Шамановы. Мы по-другому не умеем. Я вот другой раз и хочу быть добреньким, а шо-то мешает. Шо-то меня, дед, толкает в душу. И как там закипит... Раз — и моча в голову! Так бы всех на хер и поубивал. И батю своего. И братьёв. И мамашу с прычитушками ее. И тебя. Тебя даже первым. Про чужих я уже и не говорю. Почему мы такие, а, дед?

Старик с яростной силой хлопнул рукой по воде. Полетели в сторону мыльные брызги.

Пашка утерся.

— Я и говорю — дать кулаком — это все, шо мы можем. Смысл тогда — доживать до ста лет? Шоб на простой вопрос нечем было ответить. И главно дело — нечего. Ни рта у тебя, ни мыслей. Ладно. Повертайся, я те ногу потру.

Дом Шамановых охватила суета праздничных приготовлений.

Хлопнула скатерть и взмыла белым куполом на ветру, легла на сдвинутые в центре двора столы.

Надежда Петровна, Валентина и Галина носились из кухонной пристройки с горками тарелок, вазочек, с пучками ложек, ножей и вилок.

В окнах второго этажа Пашка вывешивал колонки от музыкального центра.

Дмитрий приколачивал к крыльцу три широкие доски — скат для инвалидной коляски.

Грохотал чем-то в сарае Григорий Иванович.

А по двору, точно распорядитель всего этого действа, расхаживал полноватый седой мужчина лет шестидесяти пяти, с ухоженной внешностью, в дорогом костюме, в белой рубашке и солидном галстуке. Он заглядывал во все уголки шамановского хозяйства, то и дело приговаривая с многозначительной протяжкой: «Та-а-ак... Та-а-а-ак...»

— Та-а-а-ак, — оценил он сложенные в углу двора брикеты кирпича под полиэтиленовой пленкой. Ткнул носком начищенной до блеска туфли и громко спросил: — А шо это у тебя за кирпич, Григорий?

— Для нужника! — откликнулся из сарая Григорий Иванович.

— А старый сносить?

— Да!

— Это правильно. Порядок, он начинается с туалета. Там, де сортир вонючий и грязный, порядка нет. У нас, у русских, культурный туалет — редкость. Поэтому и вся жизнь наша в бардаке. Вот немцы! Гигиеничный народ!

— Да. Только пердять за едой.

Григорий Иванович выволок лавку из сарая и потащил к столу.

— А это, брат, тоже часть гигиены. Не скапливать дурное в организме. Ну ты, я гляжу, к немецкому порядку вплотную подобрался. У тебя уже кирпич в полиэтилене, — пошутил мужчина и вошел в будку туалета. Не закрыв дверь, он расставился над дыркой и продолжил: — Мы все-таки нация задом наперед. Я вот тут на досуге думал: шо значит выражение «задняя мысль». А? Скажу: это та мысль, которая у русского человека возникает после деяния. Поэтому и задняя, шо мы сначала делаем, а потом думаем.

Мужчина стал застегивать ширинку, взбрыкивая ногой и пытаясь подцепить раскрытую дверь. Нако-

нец ему это удалось. Дверь закрылась.

— Та ты сам задом наперед, — сказал ядовито Григорий Иванович. — Сначала ссышь, а потом дверь в сортир закрываешь.

— Это, как говорится, частность, — важно парировал мужчина и вышел из туалета.

— От слова «часто», что ль? — подколол Григорий Иванович. — Или те напомнить, как ты сначала занял денег у Муссы, а потом бегал, как обосранный олень, искал, чем отдать.

— Правильно. Я такой, потому шо я — русский, — с пафосом сказал мужчина. — Я себя от нации не отделяю. Я такой же, как она — со всеми ее достоинствами и недостатками. И готов выслушать горькую правду хоть от кого. Тем более, от родного брата.

Григорий Иванович скрылся в сарае и крикнул уже оттуда:

— Скользкий ты мужик, Лешка! И сачок! А ну-к иди, поможешь мне лавки таскать!

— Не могу, дорогой мой. У меня, видишь ли, грыжа.

Григорий Иванович в ответ громко рассмеялся.

— Я ж и говорю — сачок!

Алексей Иванович тем временем открыл дверь бани.

— Та-а-а-ак, — заглянул он внутрь, закрыл дверь и двинулся дальше, продолжая рассуждать: — А на твои слова, брат, скажу: не обижаюсь! Ты называешь меня бездельником! А знаешь ли ты, в чем предназначение русского человека?! — В сарае кропотливо погромыхивало. — В недеянии! — торжественно изрек Алексей Иванович. — Русский человек должен стремиться к минимальному числу действий. Ибо действия его, как правило, ни к чему хорошему не приводят. Пока русский лежит на печи, всюду мир и благоденствие. Как встал с нее — революция, война, голод. Поэтому дело русского — спанье на печке.

В него полетела мокрая тряпка.

Алексей Иванович еле успел ее поймать. В дверном проеме сарая вновь показался Григорий Иванович.

— А лавки с грыжей протирают? — зло спросил он.

Виктор давно приготовился к торжественному застолью.

Он лежал в своей комнате поверх убранной постели, в черных отглаженных брюках и светло-серой рубашке и задумчиво мял в пальцах Георгиевский крест.

Наконец решился — поднялся и вышел из комнаты.

Иван Матвеевич, побритый и переодетый в выходной костюм, сплошь увешанный медалями, орденами и орденскими планками, находился в привычном ему состоянии сна: правое веко было смежено, парализованный глаз чуть приоткрыт.

Виктор неслышно вошел и помахал рукой перед неусыпным дедовым оком.

Никакой реакции.

Виктор осторожно положил Георгиевский крест на плед, которым были укрыты ноги деда.

И тут крючковатая усеянная пигментными островами рука рухнула сверху на руку Виктора, впилась в нее со всей силой, на которую только была способна.

Правый глаз так и остался закрытым, но старик вдруг весь пришел в движение, точно старый механизм с внезапно включившимся мотором. По телу его пошли судороги, волны которых все больше и больше сотрясали дряхлый остов. Рука, вцепившаяся в запястье Виктора, теперь не просто дрожала мелкой дрожью — ходила ходуном. Виктор никак не мог освободиться от этой хватки, которую, казалось, еще один миг — и без преувеличения можно было бы назвать мертвой.

Виктор испугался.

— Дед... Дед, не втыкай!

Ивана Матвеевича сотрясали учащавшиеся конвульсии.

— Слышь, ты?! — от страха грубо прикрикнул Виктор. — Я не для этого приехал! Попробуй сдохнуть у меня, старый ты пень! Дед, я с тобой говорю! Слышишь?! Слышишь, ты?!

Он с силой тряхнул старика за плечи.

В ответ послышался то ли вой, то ли стон. Большая, прозрачная виноградина слезы выпала из-под прикрытого века и скатилась по щеке Ивана Матвеевича.

Когда Виктор Шаманов понял, что короткий всплеск, свидетелем которого он стал, — не сигнал смерти, а лишь кратковременный выплеск стариковской боли и радости, страдания и облегчения, Иван Матвеевич отпустил его руку и открыл покрасневший влажный глаз.

Виктор обнял его за голову, прижал к себе и тоже сквозь слезы и накативший вдруг нервный смех прохрипел:

— Ну, старый ты деспот! Ну, Матвеевич!.. Шуганул, мать твою! Что же ты делаешь с родным внуком?!. Ну, здорово, здорово!

Он крепче прижал деда к себе.

Иван Матвеевич только невнятно мычал в ответ и по-детски угловато прихлопывал по Георгиевскому кресту, лежавшему у него на колене.

Черные «Волги» выехали за город, свернули на узкую, поросшую травой дорогу.

Дорога вела к заброшенному элеватору. Его облупившиеся трубоподобные стены высились в двух километрах от загородного шоссе.

Ветеран и Язва достали из багажника черный полиэтиленовый мешок. Он гнулся под тяжестью спрятанного мертвого тела.

В огромной выгребной яме среди пестрого, пыльного мусора уже лежали два точно таких же мешка. К ним полетел и третий.

За элеватором пряталось недостроенное здание цеха: бетонные сваи подпирали длинную крышу из листового железа.

Вместо стен зияла степная пустынь.

Под перекрытиями постройки, на захламленной площадке стояли черные «Волги».

Вернулись Ветеран и Язва.

Тоска и Умник вытащили из автомобильных салонов металлические ящики, открыли замки. В ящиках лежали автоматические винтовки и короткоствольные автоматы. Все — с глушителями.

Команда Старшего разобрала оружие и выстроилась в цепочку.

— Цифры на колоннах видите? — проинструктировал Старший. — Первая слева — Антона. — Тоска понятливо кивнул. — Последняя слева — моя. Остальные — соответственно. По моей команде — огонь.

Семь стволов взяли под прицел бетонные сваи, пронумерованные масляной краской.

— Огонь! — скомандовал Старший.

Протрещали выстрелы. От свай полетели серые ошметки.

— У меня прицел сбился, — разочарованно посмотрел на свою винтовку Ветеран.

Старший прошел вдоль свай. На одной вообще не было ни одной царапины.

— У тебя тоже сбился? — спросил он Молодого.

— Я не стрелял, — безразлично ответил тот.

Язва подошел к яме и вылил на мешки с трупами бензин из канистры. Потом бросил в яму зажженную спичку. Языки пламени, казалось, вырвались из-под самой земли.

Черные «Волги» выруливали на шоссе. За ними остался далекий элеватор с тянувшимся из-за его стен черным автографом дыма.

Проехав метров двести, машины остановились.

Молодой вышел. Из салона ему под ноги бросили дорожную сумку.

Он остался голосовать на шоссе, а черные «Волги» помчались дальше.

В доме Шамановых на кухне хлопотали женщины. Надежда Петровна месила тесто. Валентина раскладывала на противне рыбу. Галина строчила ножом овощи.

Леночка тонула голодным взглядом в пухлой, до потрохов зачитанной книге.

Вошла элегантная женщина в светло-сером брючном костюме и голубой блузке. На вид ей было не больше пятидесяти. Но, присмотревшись, можно было определить, что внешность женщины — результат хо-

рошего макияжа и тщательного ухода за кожей. Это была жена Алексея Ивановича — Зинаида Васильевна. Ее сопровождала Тамара.

— Как пахнет! Просто непостижимые ароматы! Ну, — с деланной приподнятостью сообщила Зинаида Васильевна, — Тамарочка мне все показала. Стало просто немыслимо! Во сколько вам ремонт обошелся?

— Та я откуда знаю, — ответила Надежда Петровна. — Это к Григорию Иванычу.

— И это волшебное окно с безумным видом! — продолжала Зинаида Васильевна. — Просторы, поля-поля... Ах, как я люблю нашу степь!

— Какое окно? — не поняла Надежда Петровна.

— На втором этаже в холле.

— Так оно ж там и было.

— Да что ты?!

— Говорю, — подтвердила Надежда Петровна. — То вы просто редко наезжаете, ты и забыла.

— А ведь правда — редко. — Зинаида Васильевна по театральному сокрушенно всплеснула руками. — Алексей Иванович бывает вдруг соберется, а у меня или времени нет, или сил. Я за неделю в мэрии так намаюсь!.. Ну, говорите мне, что я должна делать?! — Она энергично прихлопнула себя по бедрам и поискала глазами нечто, к чему можно было бы приложить старания. Однако не нашла и мгновенно перепрыгнула на новую тему: — А вот, кстати, пока не забыла... Надюша, ты же в снах разбираешься? Мне сегодня приснилось... Немыслимый сон... Вхожу я к вам в дом: стен нет, дом пустой, без занавесок, без мебели, и на скамейках сидят покойники — мои отец и мать, свекровь наша Варвара Никитична, подружка моя Леночка Козинова, помнишь, утонула два года назад, я тебе рассказывала, по-моему...

— Рассказывала.

Надежда Петровна оторвалась от комка теста и теперь была вся внимание.

В этих краях было не принято игнорировать сны. К гаданиям и приметам здесь относились серьезней, чем к исповеди и причастию.

— И еще какие-то люди, — продолжала Зинаида Васильевна в привычной ей экзальтированной манере с придыханием, — много людей, сотни, наверное, и одеты, знаешь, так бедно-бедно, как в кино про революцию. Кто в дырявом армяке, кто в лаптях, тоже рваных и дырявых, но главное, что я вроде бы знаю, что все они тоже покойники.

Мчались по трассе две черные «Волги».

— И все что-то говорят мне и кому-то за моей спиной, — продолжала Зинаида Васильевна. — Я оборачиваюсь, а за мной комната расширилась, и стоят обе наши семьи — Алексей мой, твой Григорий, все наши дети — и тоже галдят наперебой в их сторону, то есть мертвым что-то доказывают. Но главное, прости Господи, среди мертвых вижу я вашего Ивана Матвеевича...

— Может, уже заберет к себе Господь наконец, — прозаично сказала Надежда Петровна.

— ...и вроде как он у них, у мертвых, там главный.

— Ну, точно, помрет. — Надежда Петровна вздохнула. — Вот и жизнь наша: пойми, к чему его готовить — к именинам или к похоронам. И шо? И шо?

— Виктор твой тоже там был.

— С ними? — не на шутку встревожилась Надежда Петровна.

— Да, с покойными.

Черные «Волги» свернули с шоссе на степную грунтовку.

Зинаида Васильевна говорила:

— Я его сейчас плохо себе представляю, все ж таки почти двадцать лет не видела. А во сне он — ну мальчишечка мальчишкой. Лет семнадцать-восемнадцать. И такой он веселый, пьяный, румяный, песни пел!

Надежда Петровна помрачнела.

— К себе звали?

— Кто?

— Мертвые, конечно!

Лицо Старшего в салоне «Волги» окаменело. Глаза стали холодными, из

серо-голубых превратились в водянисто-серые.

Ветеран, Язва, Умник и Тоска смотрели куда-то в себя. И взгляды их были такими, будто там, внутри, они ничего не находили — ни хорошего, ни плохого. Ничего.

И Веселый, сидевший за рулем, уже перестал быть веселым. Он стал, как и его товарищи, холодным и пустым.

— Так звали или нет? — поторопила Надежда Петровна.

Зинаида Васильевна подумала.

— Не знаю, не помню... Нет... Нет...

— Ну тебя!.. — отмахнулась Надежда Петровна. — Говно сон! Когда зовут, надо бояться. А так — пустое. Говори: «Самсон, Самсон, возьми мой сон» или «Куда ночь, туда и сон» три раза. И плюй через плечо. Тьфу-тьфу-тьфу. Ну, шо ждешь? Плюй.

— Тьфу-тьфу-тьфу...

— От.

— Зинаида Васильевна, — очнулась от своих размышлений Лена, — а вы эту книгу читали? — Она показала темную обложку, на которой тесно жмущиеся друг к дружке буквы образовывали трудно считываемое название. — Что такое «метафизический»?

Но Зинаида Васильевна смотрела за ее плечо, в раскрытое окно.

Там у стола ее муж Алексей Иванович сдержанно пожимал руку какому-то высокому мужчине. Мужчина стоял широкой, чуть покатой спиной к окну.

— Наденька, — позвала Зинаида Васильевна свояченицу, — а что это там у вас за новый человек?

Надежда Петровна отошла от плиты, посмотрела в окно и сказала:

— Та это ж он и есть — Виктор.

В этот момент Виктор почувствовал на себе взгляд, обернулся и, увидев Зинаиду Васильевну, приветственно помахал ей рукой.

Темно-бордовый «жигуленок» подрезал на степном повороте автомобиль Старшего.

И умчался в густом облаке пыли и клаксонной брани.

— Это не я, — опередил Веселый упрек Старшего.

Но Старший даже не посмотрел на него.

Светлана в «жигуленке» высказывала водителю — рябому сухонькому дядьке в мятом пиджаке:

— Вы, пожалуйста, не гоните так.

— Шо? — улыбнулся дядька ртом, в котором не было одного переднего зуба. — Та нэ бойсь ты, дивчинка! Я вже скоро без трех годив сорок лит рулю.

— Ну, хорошо, — успокоилась Светлана.

— А то щэ, знаишь, як кажуть, — продолжил дядька, — другый раз добре опоздаты, чи ото зараз нэ прыихать.

— Вы шо такое говорите?! Нельзя мне не приехать.

— Ха-ха-ха! — рассмеялся довольный собой дядька. — На свиданку, да?! — И сам себе ответил: — Молчи, я и так бачу. На свиданку!

Стол во дворе Шамановых был полон и снедью, и людьми.

Натянутый над ним полосатый солнцезащитный тент гулко хлопал под ветром.

Застолье началось.

— Ну вот, дорогие кровнички! — поднялся с налитой рюмкой Григорий Иванович. Дети за столом еще гомонили, он прикрикнул: — А ну, цыть! — Продолжил: — Значить, шо я говорю... — Он обвел взглядом повернутые к нему лица домашних и родственников. — Што такое жизнь человека?! Это — событие. Некоторым бываеть, шо и не повезеть: или событие это будет коротко, или будет оно неинтересным, скучным. Так от нашему Ивану Матвеичу повезло: его жизнь, как событие, сложилась. Она и длинная, и богатая, такая богатая, шо не каждому такое подарится. Та и то сказать — сто лет!

Старик сидел во главе стола, в инвалидном кресле, остолбеневший от волнения и в то же самое время гордый. Ветерок слезил его глаза, ворошил редкие волосы на сморщенном желтоватом черепе.

Сиял среди множества наград на пиджачном лацкане Георгиевский крест.

— Был наш Иван Матвеич, — продолжил Григорий Иванович, — и на царской службе, мальчишкой еще, конюшим... Был и буденовским конником, настоящим боевым казаком, командовал сабельной сотней. На Отечественной бил немцев. Но главное то, шо он родил нас с вами. С Варварой Никитичной своей, царствие ей небесное, прожил бок о бок пятьдесят пять годов. Увидел и внуков, и правнуков. И, хочу сказать, дай Бог праправнуков тоже-ть дождется. Предлагаю выпить за здоровье твое, батя! Дай те Бог силы!

Он наклонился, расцеловал Ивана Матвеевича в трясущиеся щеки.

Стол загалдел здравицами столетнему инвалиду. Все улыбались, чокались, а потом выпили.

Именинник только мотал головой.

— Та-а-ак... — на сей раз приготовился тостовать брат Григорий Ивановича — Алексей Иванович.

— Кумэ, кумэ! — перебил с другого конца стола тощий мужичонка, — тот самый, что подвозил на КамАЗе заединщиков Виктора Шаманова.

Он был одет в недорогой, но опрятный выходной костюмчик и белую рубашку с широким воротником, застегнутую до последней пуговицы под горло.

— Кумэ, дай тэпирь я!..

Григорий Иванович милостиво кивнул.

— Звыняй, Лексей Иваныч, хочь ты и вторый сын у сэмьи! — обратился мужичонка к брату Алексею Ивановичу, затем быстро вскочил. — Дорогый Иван Матвеювыч! Ридный мий тэстюшко! Абы ты знав, як я тэбэ уважаю! А за шо?! Та за тэ, шо ты мэни подарыв таку гарну жинку, як твоя дочка — Майя Иванна!

На этих словах сидевшая рядом с ним дородная женщина в пестром ядовито-зеленом платье с рисунком в виде крупных желтых лилий что-то смущенно пробубнила.

— Кури-ути-диты-внукы — всэ на ний! Вона одна, як двадцать гарних баб! Вона зараз и робытэ може, и любытэ! А случай шо — так и вбыты!

Он захохотал, довольный своей шутке.

— Да, насчет убить в этой семье запросто, — тихо прокомментировал Игорь сидевшему рядом Борису.

— И ще хочу сказаты! — разошелся мужичок.

— Та хватэ вжэ, Васыль Борисыч! — прикрикнула на него с шутливой властностью жена. — Хватэ! Люды вжэ пыты хочут, йисты! Шо ты дрыгаешься?! Сыди вже! — прикрикнула она на внука Степку.

Степка, рыжеволосый конопатый подросток лет пятнадцати, одетый в яркую оранжевую футболку и широкие, как трубопроводы, штаны со множеством карманов, явно томился застольем, нетерпеливо ерзая на лавке.

— А я шо кажу — ба вона яка! — ткнул в Майю Ивановну муж. — Ну, добре! Давайтэ выпьемо за усих дитей Ивану Матвеювича!

Снова зазвенели рюмки. Второй тост ощутимо погорячил внутренности собравшихся.

— Та-а-ак, — поднялся наконец важный Алексей Иванович. — Ну шо, надеюсь теперь могу и я сказать. Отец! Я всегда гордился твоим мужеством. Я вспоминаю, когда здесь еще была деревня. И когда сносили дома, и расселяли людей, ты, отец, принял нелегкое, но мужское решение. Я, если кто помнит, предлагал вам хорошие благоустроенные квартиры в городе, но ты...

— ...свалял херню, — договорил шепотом Пашка, сидевший рядом с Виктором.

— ...ты был несгибаем. Ты сказал: остаюсь! И остался здесь — на земле, как настоящий русский человек.

— Ха, русский?! — ввязался Василий Борисович. — Вин же казак!

— Молчи, зараза, — оборвала его Майя Ивановна, — хай чоловик скажэ!

— А шо такое русский человек?! — невозмутимо вопросил Алексей Иванович.

— Началось, — вздохнул Дмитрий.

— Та який же казак — русский?! — снова вставил Василий Борисович.

— Русский человек — это ты! — воскликнул Алексей Иванович. — С большой, понимаешь ли, буквы

«Р». И я в лице своего отца хочу выпить за несгибаемый — настоящий — русский характер!

— И дурь, — тихо откомментировал Пашка. — Давно бы в городе жили.

Но рюмки уже звенели снова.

Третий тост привел стол в заметное возбуждение. Закусывали жадно и быстро, торопясь к четвертому тосту.

Рядом с Алексеем Ивановичем и Зинаидой Васильевной сидели их сыновья — двое крепких, грузных мужчин на четвертом десятке, чем-то неуловимо похожих друг на друга — и возрастом, и лицом, и джинсовой одеждой. Одного звали Константин, другого — Сергей. Рядом с Сергеем сидела его дочь Настя — белокурая, голубоглазая девочка десяти лет в джинсовом комбинезоне и розовой футболке. Братья были серьезны, сдержанны и не пили.

Константин встал, держа в руках рюмку.

Он что-то начал говорить, но за шумными разговорами его не расслышали, и тогда брату помог Сергей — постучал вилкой по бокалу, призывая всех к тишине.

— Мы здесь, вообще-то, на минутку, — начал Константин. — У меня дела в городе, а Сергею — в командировку.

Он кивнул на брата.

Тот оправдательно развел руками.

— Тоже дела.

— Та у всех дела! — весело возмутилась Надежда Петровна.

— Не с того начал, сын, — заметил Алексей Иванович.

Но Константин был весь в него — он невозмутимо продолжал гнуть свою линию.

— Я хотел сказать, шо мы с Сергеем приехали не просто на день рождения к деду. Мы здесь, шобы сказать спасибо одному человеку.

Он посмотрел на Виктора. Его взгляд был перехвачен другими взглядами. Цепная реакция молчания охватила застолье, и вот уже все в гробовой тишине смотрели на Виктора, будто он был привидением, только что возникшим из воздуха.

Виктор курил, закрывшись кулаком с дымящейся сигаретой.

— Мы — двоюродные братья, — продолжал Константин. — Да, общались по жизни мы немного. Можно сказать, почти не знаем друг друга. О тебе всякое говорят... Но мы с Серегой помним один случай. Отец его тоже помнит. — Алексей Иванович серьезно кивнул. — Если б не ты, то не было б у меня сейчас никаких дел, а у Сереги никакой командировки. Может, и нас бы не было. Пусть говорят хто шо хочет, но мы-то знаем правду, хто ты. — Он вдруг обратился к Ивану Матвеевичу: — Хочу поднять тост за твоего старшего внука, дед, за Виктора!

Согласного шума на сей раз было меньше, но все однако чокнулись, выпили и загалдели. Виктор сдержанно благодарил за внимание. Константин и Сергей, подойдя, пожали ему руку, расцеловались. А налитые рюмки отставили на стол.

— Дывысь, — а сами нэ пьють! — ткнул в их сторону пальцем Василий Борисович. — А ну зараз давай, хлопци!

— Они за рулем! — остудила его пыл назидательным тоном Зинаида Васильевна.

Майя Ивановна ткнула мужа локтем в бок и затянула: «Ходэ, ходэ, казаченько-о-о, поглядает на дивчину-у-у...»

Песню подхватило старшее поколение — Григорий Иванович с Надеждой Петровной, Алексей Иванович с Зинаидой Васильевной, а там влился и голос Валентины, подтянулся басок Дмитрия, вклинился резкой хрипотцой вокал Галины.

Рыжеволосый Степка выскользнул из-под властной ладони Майи Ивановны.

Начали покидать стол и все остальные дети — Леночка с братом Максимкой, голубоглазая дочка Сергея Шаманова и серьезный, сосредоточенный Артем.

Тамара сказала на ухо Борису:

— Не зевай. Лучшего момента не будет.

Борис помешкал, принужденно вздохнул, поправил на голове модельную «восьмиклинку» и поднялся.

Они с Виктором отошли в сторону.

Тамара украдкой поглядывала. Голоса поющих заглушали разговор.

Борис говорил быстро, нервно, глядя куда-то в сторону, а Виктор слушал и все больше хмурился.

— Сам долбился или продавал? — наконец спросил он.

— Наверное, и то, и другое, — уклончиво ответил Борис.

— Конкретно? — нажал Виктор.

— Продавал тоже.

— Минимум пятнашка строгача. А чего ж вашему Лёве — бабок мало? Ты вроде мужик не бедный.

Борис промолчал. Его злила сама необходимость объясняться с неблизким ему человеком.

— Плохо, — повторил Виктор. — Наркота — последнее дело. Я сам с ней никогда не связываюсь и другим не советую. А чё ж ты ко мне?.. Ты бы к следователю или к прокурору...

— Ну, не знаю, — вздохнул Борис. — Если это не очень удобно...

— Да ладно-ладно. Неудобно штаны через голову надевать. Есть у меня маза в прокуратуре. Могу поговорить. Не сейчас — после. Сейчас у самого ситуация не та.

— Я понимаю. А когда?..

— Через две-три недели.

— Спасибо... — В голосе Бориса затеплилась надежда.

— Ты четвертной грина́ приготовь. А «спасибо» оставь себе, — сказал Виктор.

Не сказав больше ни слова, он пошел к столу.

Там пели уже разухабисто, с оттягом и степной тоской в голосах.

Григорий Иванович разливал, поддерживая надтреснутым баритоном общий хор.

— А слабо нам с тобой, Пятачок, — сказал Виктор раскрасневшейся Галине, — перепеть стариков?

— Да запросто! — зажглась Галина и хрипловатым голосом рванула что есть мочи: — «Во французской стороне, на чужой планете, предстоит учиться мне в университете...»

Виктор присоединился. Своим ором они забили протяжный казачий мотив. Теперь весь стол слушал их дуэт, а потом к ним присоединились Дмитрий и Валентина, Наталья и Игорь, Сергей и Константин. Их хор горланил старый хит и дружно раскачивался на лавках.

Ловко отстукивал вилкой по рюмкам, тарелкам и бутылкам Игорь.

Барабанил узловатыми натруженными ладонями по столешнице Дмитрий.

Галина вскочила и пустилась в пляс, удачно подражая папуасским танцам.

— Ну, как? — спросила Тамара вернувшегося мужа.

— Свобода нашего раздолбая обойдется папаше Дорсету в круглую сумму, — сказал Борис.

— Ройтман, ты лучший, — прижалась к нему Тамара.

Борис налил себе рюмку и выпил. Потом налил и выпил еще. А потом сообщил Тамаре:

— Это было унизительно. — И вдруг заорал, перекрикивая всеобщее пение: — «Пора-пора-порадуемся на своем веку, красавице и кубку, счастливому клинку!»

— «Пока-пока-покачивая перьями на шляпах, — быстро сориентировались остальные, — судьбе не раз шепнем «мерси боку»!

«Жигуленок» стоял на обочине степной дороги.

Под открытым капотом торчала согнутая спина дядьки, который нервно сопел и бесперечь повторял:

— Ты дывысь, сучара... Ну, ты в мэнэ, сучара... Ща я тэби...

Раздраженная Светлана высунулась в окно.

— Долго еще?..

Дядька вынырнул из-под капота и неуверенно улыбнулся беззубым ртом.

— Ни! Пьять, чи, ма буть, дэсьять минут — и поидэмо!

Мимо них, обдав клубами густой пыли, пронеслись черные «Волги».

Солнце вышло в зенит.

Из колонок в окнах второго этажа гремела динамичная музыка. Стол распался на островки отдельных бесед. Иван Матвеевич спал в инвалидном кресле под тентом, забытый всеми и обсиженный мухами.

Детвора грузилась в джип.

— Только час — не больше! — строго напутствовала Галина. — Слышишь, Артем?

— Слышу!

Артем сел за руль и уверенно завел мотор.

— Искупаетесь и обратно! — продолжала Галина.

— Степка! — позвал Григорий Иванович хмельным голосом. — Ты в нас стрелок! Ружжо возьми! По степи волчица лютуеть!

— Та на шо им оно сдалось — ружжо! — вклинилась Майя Ивановна. — Ще кого другого вбье!

— Не вбье! — заступился Василий Борисович. — Цэ вжэ взрослий хлопэць! Казак! А ты все мызаишь его, мызаишь!

Степка тем временем сбегал в дом, вынес ружье и положил в багажник.

В джип забрались все дети — и Леночка с Колоском, и десятилетняя Настя.

— Степан, — позвал Сергей, — смотри, шоб Настена далеко не заплывала!

— OK, — кивнул рыжим чубом Степка.

— Артемка, — крикнул Григорий Иванович, — дальше киломе́тра не заезжайте! Тут лиман рядом! Степка!

— А!

— Покажешь!

— OK!

Джип взревел мотором и вылетел в открытые ворота. Надежда Петровна и Майя Ивановна закрыли створы и вернулись к столу.

Здесь уже сильно нетрезвый Игорь выслушивал очередной монолог чуть хмельного Алексея Ивановича.

— Шо такое Россия? Зачем она вообще нужна миру? Забот от нас море, а толку — чуть. Автомобиль мы, как немцы, делать не можем. Кино, как американцы, — извини. Парфюмерия — так мы не французы. Электроника — не японцы. В футбол играть и то разучились!

— А вообще — могли?! Могли когда-нибудь?! — с горячей обидой спрашивал Игорь.

— Дослушай! Мы ничего не можем! Ни-че-го! Но нам и не надо! Наше предназначение в другом! Стоять — и всё! Потому шо Россия — это забор! Забор между Европой и Азией! Да! Убери нас, и Азия с Европой передерутся!.. А стоять — о-о-о-о — это великое дело!

На другом конце стола хмельной Дмитрий донимал вопросами Бориса.

— Нет, ты не ответил, Борис Ефимович. Вот ты как деятель культуры скажи:почему среди артистов такой разврат?

— Та отстань ты от человека! — вмешалась Валентина. — Можно подумать, у нас, у колхозе, така мораль!

— А шо?! Мораль! — возмутился Дмитрий. — Та я за пятнадцать лет на сторону от тебя ни раз не сбегал!

— Потому шо скучный ты мужик, братэла, — вклинился в разговор пьяный Пашка. — О так от! И не хера на меня фонари таращить! — Он ехидно ухмыльнулся. — Ты он-а с Натахи нашей пример бери.

— Те-те-те-те-те, — подоспела к общему разговору Галина. — Потише, потише...

— Галюня! — обнял ее крепко Пашка. — От кого люблю!.. Сеструха! Ты клевая! — Слышь! — позвал он Бориса. — А Пугачиху видел?

— Я, пожалуй, пойду, — поднимаясь, сказал Борис.

— Так, — сказала Галина. — Павлику надо спать. А ну-ка!

Она постаралась его приподнять. Но Пашка подхватил ее и закружил в пьяном танце.

— Сеструха-а-а-а!..

Но на этом мучения Бориса не закончились. Следующим номером был рухнувший за стол Василий Борисович.

— Ну шо, Борис Ефимович, не ответили вы мне на мой вопрос с прошлого раза?

— Какой вопрос? — досадливо поморщился Борис.

— Тры года назад я вас спросил: почему евреи бегуть в Израиль?

Борис тяжело вздохнул.

— Извините, у меня что-то голова разболелась.

— Идите, Боря, идите, — подтолкнула его Валентина и постаралась закрыть собой от Василия Борисовича.

— Не, ну вы как человек этой национальности ответьте! — настаивал Василий Борисович.

Но ответа ему не дано было услышать.

Подлетела настрополенная Валентиной Майя Ивановна.

— А ну, зараза така, гад, паразит проклятый! Иды сюда! Иды, гад нэвдобный! Иды, сучара пьяна, гадюка вонюча! — накинулась она на мужа.

— Майечка... — виновато улыбнулся Василий Борисович и прилежно встал. — Та в нас же культурна беседа по национальному вопросу.

Вместо продолжения дебатов он получил жесточайший громкий подзатыльник.

— Боже, — прошептал Борис, — что я здесь делаю?

Черные «Волги» свернули с большака на асфальтовую дорожку, ведшую к дому Шамановых, но двинулись не к воротам, а взяли чуть в сторону, в степь, и нырнули в низину.

Команда Старшего вывалила из автомобилей.

У Старшего снова звонил телефон.

— Ну, что еще? — недовольно ответил он. — Выслушал. — Что значит «гарантировать сегодня»? — спросил он. Снова выслушал противоположную сторону. — Я должен знать обстановку, — сказал Старший. — А я ее пока не знаю. — Выслушал и сказал: — Если он сидит в доме, то придется ждать.

На том конце провода мужской голос заговорил сердито и громко.

Старший отнес трубку от уха и тяжелым взглядом обвел своих парней. Те выжидающе смотрели на него.

Старший вдруг резко взметнул трубку к уху. Но спросил сдержанно, почти спокойно:

— А если там дети?

Противоположная сторона замолчала.

Старший процедил под нос:

— Посоветуются они... Гниды...

Но трубка тут же загудела назойливо злым мужским голосом.

Старший теперь слушал с закрытыми глазами. Казалось, что он не слушает.

— Да, — наконец сказал он. И, наткнувшись на очередную реплику высшей инстанции, не выдержал и гаркнул: — «Да» — значит «да»!

И дал отбой.

На него смотрели холодно-тревожные глаза заединщиков.

— Нда... — сказал Старший, и впервые в его голосе промелькнули нотки растерянности.

— Ну чё там? — не выдержал Умник.

— Сегодня, — сказал Старший. — Ждать они, видите ли, не хотят, отсосы.

Команда тревожно загомонила.

Старший поднял руку, призывая своих к тишине.

— Значит, так. Пойду я, — сказал он и по привычке сверился с часами. — Попробуем договориться.

— Это как же? — скептически спросил Язва.

— Полюбовно, — зло ответил Старший. — Вы пока тачки поближе подгоните.

Веселый уже накрутил глушитель на ствол пистолета и протянул Старшему. Тот разозлился.

— Куда мне эту гаубицу?! В штаны?! Или за пазуху?! Или в газету завернуть?!

Веселый моментально отменил свое предложение.

Старший порылся в металлическом ящике и достал оттуда кинжал с узким лезвием.

Виктор был в комнате Игоря и Натальи.

В распахнутое окно летела со двора громкая музыка.

Наталья носилась по комнате, рылась в разбросанных тут и там книгах.

— Куда же я ее?..

Виктор прошелся вдоль книжных стеллажей, заприметил маленький пухлый томик в мягкой кожаной обложке. Взял, раскрыл и громко рассмеялся.

— Ни фига себе! А я думал — Библия!..

Наталья обернулась из другого угла комнаты и близоруко прищурилась.

— Что это?

— Кодекс! — сообщил Виктор и подбросил томик на ладони. — Легонький какой!..

— Дарю, — сказала Наталья.

— Ну, спасибо, — живо согласился Виктор.

Наталья подошла к нему, держа в руках какую-то книгу.

— Я на твоем месте подумала бы о другом чтении. По моему, пора.

— Откуда тебе знать, — серьезно сказал Виктор. — Может, я и подумал. — Он принял книгу из рук Натальи, покрутил ее и отложил в сторону. — И поэтому, сеструха, я твоего Пелевина даже листать не стану. Если что и будет дальше, так точно уже Завет.

— Не читал? — с насмешливой недоверчивостью вскинула брови Наталья.

— Представь себе, есть такое упущение, — добродушно ответил Виктор.

В холле второго этажа, у огромного окна с видом на степные просторы, сидел Борис. Он расслабленно откинулся на спинку дивана и думал о чем-то своем, не очень веселом, как вдруг послышался голос Алексея Ивановича:

— Та-а-ак... — вальяжно протянул он. — Вот вы, значит, где, уважаемый Борис Ефимович. А я вас ищу-ищу... Можно? — Он присел рядом. — Вот скажите мне вы как человек культурной среды, как представитель русской интеллигенции...

— Я еврей, — оборвал его Борис, продолжая смотреть в окно.

— Это не важно. Пастернак Борис тоже был еврей, но притом, однако ж, русский писатель. Так вот, скажите мне как представитель определенных кругов общества — шо Киркоров, правда, этот?..

Борис перевел пустой взгляд на Алексея Ивановича.

— Как вы думаете, Алексей Иванович, я кто?

Алексей Иванович немного растерялся.

— Я вам — столичный сплетник?! Желтая газета?!! «Спид-инфо» какая-то?!! Шут гороховый?! Я вам, черт возьми, Регина Дубовицкая?! Или папарацци Гошка?! Или мудак, который здесь, блядь, должен терпеть все эти унижения?! Или кто?! — Борис уже сам не понимал и не слышал, что кричит во все горло: — Кто я такой?!! Кто я, по вашему, такой, черт бы вас всех здесь забрал?!!

На его крик прибежала Тамара и тут же, увидев растерянного и напуганного Алексея Ивановича, накинулась на мужа:

— В чем дело?! Ты что это, Ройтман?! Что ты себе тут позволяешь?!!

— Тут?! Тут?!! — не унимался Борис. — Что значит «тут»?!! Это, милая моя, стойло со зверьем?!! Я не хочу терпеть всяких уродов с их уродскими вопросами!!! Идите вы все, знаете куда?!!

Он побежал по коридору, столкнувшись с Виктором и Натальей.

Ворвался к себе в комнату и, распахнув шкаф, принялся метать в дорожную сумку вещи.

— Помочь? — спокойно спросил Виктор у Тамары.

Та отрицательно махнула рукой и вбежала в комнату следом за Борисом.

— Прекрати истерику! — послышался оттуда ее голос. — Немедленно!

— Та-а-ак... — оскорблено протянул Алексей Иванович. — Такие родственнички нам не нужны.

Возникшая в коридоре Надежда Петровна торопилась к Виктору. На лице ее были написаны растерянность и тревога.

— Витя, там человек пришел. Говорит, твой друг.

Дядька на дороге все еще боролся с внутренностями своих «Жигулей».

Светлана вышла из машины, подхватила сумочку под мышку. Сняла туфли. Позвала:

— Эй, мужчина!

Дядька высунулся из-под капота.

— Держите, — она сунула ему в промасленную руку две сторублевки.

— Та пидожды, дивчинка! — обиделся дядька. — Вже зараз!

— Я и бачу, як воно у тэбэ зараз, — ответила Светлана. — Гивно твоя лайба.

Она подхватила туфельки и легкой походкой пошла прямиком в степь.

Мужик досадливо сплюнул и крикнул ей вслед:

— То нэ лайба моя — гивно! Та ты дужэ глазлыва!

Старший сидел за столом.

Он был внешне спокоен и вежливо-улыбчив. Хмельной Григорий Иванович пытался наполнить его рюмку.

Старший, накрыв ее ладонью, мягко, но твердо повторял:

— Извините, не пью.

— А шо так?! — возмущался Григорий Иванович. — Шо так?!

— В мэни на родини, у Донбасси, кажуть — людына, котора нэ пье, вона або хвора, або подлюка, — пошутил Василий Борисович и сам же, как водится, рассмеялся своей шутке.

Старший тем временем приметил Виктора, неторопливо шедшего к ним от веранды.

Виктор приблизился и сел напротив.

Они молча смотрели друг на друга — Шаманов и Старший. Во взглядах обоих были напряжение и обреченность.

— Витька, если это твой друг, хай с нами выпьеть! — потребовал Григорий Иванович.

— Выпей, — спокойно посоветовал Виктор.

— Думаешь? — спросил Старший.

— Пей, не обяжет, — успокоил Виктор.

Старший убрал ладонь с рюмки.

— Ну, Геннадий, — потребовал у Старшего сидевший поблизости Дмитрий. — Скажи!

— А можно без тостов? — остановил Виктор. — Мой друг не мастак речи говорить. Правильно?

Старший сдержанно кивнул.

— Та хай вже пье! — поторопил Василий Борисович.

И первым чокнулся со Старшим.

Виктор тоже поднял рюмку, но чокаться не стал.

Никто этого не заметил: гремела из колонок музыка, да к тому ж Григорий Иванович принялся снова разливать.

— Я вообще-то на минутку, — сказал Старший.

— Батя, — строго произнес Виктор. — Нам поговорить надо.

Он встал.

Старший тоже поднялся.

Они вышли из-за стола и, о чем-то беседуя, как старые знакомые, неспешно двинулись к сараю.

Впрочем, на это тоже никто не обратил внимания.

— Где-то мы уже виделись, — сказал Виктор.

— Был один светский раут, — намекнул Старший.

— На дне рождения у нашего общего знакомого? Так?

— Точно, — подтвердил Старший.

— Вы его охраняли, — довершил картину воспоминаний Шаманов.

— Мы его и сейчас охраняем, — недобро сказал Старший и еще более недобро добавил: — Кстати, он передает вам свой горячий привет.

Виктор саркастично хмыкнул.

— Я бы ему тоже сейчас передал что-нибудь похожее.

Они скрылись за сараем.

Казавшийся заснувшим Пашка вдруг поднял отяжелевшую голову от столешницы и с трудом пьяно произнес:

— Странный этот... друг...

Его никто не услышал.

Из-за сарая показался Виктор. Он шел к столу как-то странно скособочившись и держась руками за грудь.

— Батя! — закричал он. — Батя! Куда он побежал?!

— Хто?! — обернулся Григорий Иванович.

И остолбенел.

У Виктора из левой стороны груди торчала рукоятка кинжала.

Хмель мигом улетучился из Пашки.

— Братуха! — кинулся он к Виктору.

— Тихо-тихо-тихо, — зашептал тот. — Не орать...

Он осел на лавку, откинулся на стол.

— Где он?! Где этот?!! — ревел Григорий Иванович, заполошно ища взглядом Старшего.

А тот бежал по степи с разбитыми в кровь губами.

Автомобили теперь стояли неподалеку от дома — метрах в двадцати от ворот.

— Мимо! — выдохнул Старший, забежав под их прикрытие.

— Как — мимо?! — не понял Ветеран.

— Так, твою мать! Не получилось!

— Ты чё, Старшой? — не поверил Язва. — У *тебя* не получилось?

— Не мой день.

Старший с досадой сплюнул кровавую кашицу.

Вокруг Виктора толпились всполошенные родственники: Василий Борисович и Дмитрий, Сергей с Константином, выбежавшие из кухни Галина и Валентина.

Истошный женский крик заглушил грохот музыки.

Это Надежда Петровна мчалась на помощь своему чаду.

— Спокойно, спокойно, — повторял Виктор, отворачивая борт залитого кровью пиджака. — Живой я, кажется... Живой... Димка, — скомандовал он брату. — Тяни, только влегкую...

Дмитрий отшатнулся.

— Давай! Ты ж афганец, хорь тебе в пазух! — заорал на сына Григорий Иванович.

Дмитрий ухватился за рукоять и потянул.

— Ой, господи ты ж, божечки мой! — голосила Надежда Петровна.

— Шо случилось?! Шо такое?! — подбежала Майя Ивановна.

— Покажи, — затребовал Виктор, кривясь от боли.

Дмитрий протянул ему дрожащей рукой нож.

Лезвие было в крови едва ли наполовину.

Виктор сунул свободную руку за отворот пиджака и достал из внутреннего кармана продырявленный, мокрый от крови томик Уголовного кодекса. Усмехнулся, скорее, чтобы подбодрить других.

— Первый раз он мне помог. Калитку закройте. Ворота проверьте.

— Пашка, калитку! — гаркнул Григорий Иванович

Пашка тем временем бежал по коридору второго этажа. Вбежал к себе и вырубил музыку. Ворвался в комнату к Дмитрию и Валентине. Сорвал со шкафа винтовку. Помчался по коридору. Глянул в одно окно — степь. Бросился к окну напротив. И увидел сдвинутые задними капотами друг к другу «Волги». За ними — людей.

— Конец вам, суки!

Он толкнул оконную раму, вскинул винтовку, припал глазом к оптическому прицелу. Мелькнуло и скрылось за автомобилем лицо Старшего. Укрупнился чей-то затылок. Пашка даже не разобрал чей — злость и алкоголь смешались в нем взрывоопасной смесью.

Он нажал на курок.

Треск выстрела покатился эхом по степи.

Тоску передернуло и швырнуло наземь.

Пуля оказалась разрывной: половину головы снесло. Кровью и мозговой крошкой забрызгало Января и Веселого.

Со стороны дома стрельба не прекращалась.

— Пашка! Пашка! — кричал Виктор, но звуки выстрелов заглушали его голос. — Батя, деда и всех баб — в дом!

— Бегом в подвал! — крикнул Григорий Иванович. — Игорь!

Остолбеневший Игорь, бледный до синевы, стоял и непонимающе хлопал глазами.

— Да-да, — только и сказал он и позвал женщин. — Идемте...

— Какой «идемте»! — заорал Виктор. — Бего-о-ом!!! Где дед?!

Но Ивана Матвеевича нигде не было. Не было нигде и Василия Борисовича. Они точно в воздухе растворились.

Женщины, голося и гомоня, ринулись в дом.

— В милицию звони, Костя! — крикнул одному из сыновей Алексей Иванович.

Пашка все палил из окна.

— Тормозните этого мудака! — Виктор вскочил и, чуть заваливаясь набок, бросился к дому.

За ним рванул Дмитрий.

Команда Старшего, кто на корточках, кто ничком на земле, спряталась за автомобилями.

Пули со звоном били по корпусам «Волг». Но обшивка была бро-

незащитная, а стекла — пуленепробиваемые.

Виктор с Дмитрием промчались через гостиную.

— Не работает телефон! — крикнул Константин от трубки.

— По мобиле давай! — откликнулся с лестничных ступенек Сергей, бежавший за Виктором и Дмитрием.

Они ворвались на второй этаж и навалились на Пашку, оттащив его от окна.

— Шо ж ты, грязина, творишь?! — процедил Дмитрий.

И с размаху залепил Пашке в глаз.

Пашка яростно взмахнул прикладом, но ударить в ответ не успел: Виктор услал его коротким хуком обратно к окну, а Сергей вырвал винтовку.

Старший воспользовался затишьем.

— Надеть бронежилеты, — сказал он.

Но его парни все как один смотрели на агонизирующее тело Тоски.

— Мы чё, дом брать будем? — спросил Язва.

— Я под это не подписывался, — заявил Ветеран.

— И я, — поддержал Веселый. — Я в мирняк не стреляю.

— Это уже не мирняк, Козырев! — рявкнул Старший. — У вас товарища убили!

— А бабы с детьми? — хмуро сказал Умник.

— Нет там детей, — сказал Старший.

— Ну да, там теперь все враги, — зло пошутил Язва.

Дмитрий и Сергей подняли Пашку на ноги и поволокли прочь от окна. Тот внезапно вырвался из их рук — вместе с винтовкой.

—Говорю вам, — сказал Старший, — детей они на речку услали. Я выяснил. Теперь, давайте, без соплей и лишних сантиментов выполним свою работу. Времени нет. — Он посмотрел на часы. — Через полчаса здесь будет ментовка.

Со стороны дома вновь поднялась стрельба.

Одна из пуль просвистела прямо над ухом Ветерана.

— Надеть бронежилеты, — повторил команду Старший. — Тимошенко и Губарев, прикрывать!

Ветеран и Умник вскочили и дали залп из двух стволов по окнам дома.

Пашка едва успел грохнуться на пол.

Оконная рама превратилась в древесное крошево, стекло разлетелось на сотни мелких осколков.

Пули засвистели по коридору, превращая вагонку в решето.

Виктор схватил брата за шиворот и поволок по полу прочь. Ему помогал Дмитрий.

Пашка засмеялся ненормальным смехом.

— Ну шо, теперь меня берешь в дело?!

Виктор со всего маху двинул ему кулаком.

Пашка затих.

Стрельба из степи тоже прекратилась.

Со ступенек лестницы в коридор осторожно выглянул Григорий Иванович.

— Витька, — позвал он, — вы живые?

— Пока да, — откликнулся Виктор.

— Шо ж это деется, а?!

Виктор вдруг встал, выпрямился.

— Пойду я, отец.

— Куда это?! — вскочил Григорий Иванович.

— Пойду, — Виктор решительно двинулся по коридору к лестнице.

— Не пушшу! — схватил его Шаманов-старший.

— Не дури, Витян! — подоспел Дмитрий и тоже схватил Виктора за плечо.

— Не надо. Они тут из-за меня. Если сдамся, они вас не тронут.

— Стой! — рявкнул Григорий Иванович. — Никуда не пойдешь!

— Никуда, — повторил Дмитрий.

— Никуда, братэла.

В него вцепилась еще одна рука.

Виктор обернулся.

Пашка смотрел на брата зачумленным, но упрямым взглядом.

Виктор стоял в нерешительности. Потом вдруг сказал:

— Вы б меня так держали тогда, двадцать лет назад.

В этот момент дверь одной из комнат распахнулась и появился Борис с сумкой через плечо.

Он невозмутимо, будто и не было никакой пальбы, прошествовал мимо Шамановых и, подвинув Григория Ивановича, стал спускаться по лестнице.

— Ты куда собрался, чумовой?! — бросил ему вслед Шаманов-старший.

Борис сошел вниз, молча пересек гостиную и под взглядом изумленного Константина, кричавшего в трубку мобильного: «Милиция! Алло! Милиция!», покинул дом. Пройдя через пустой двор, он открыл замок калитки и вышел за ворота.

— Безумие, — бормотал он, нервно посмеиваясь на ходу. — Безумие.

Старший приметил человека, вышедшего со двора, поднес к глазам бинокль.

— Пономарев, — позвал он.

Язва уже был рядом. Старший кивнул на удалявшуюся фигурку.

Язва тоже припал к окулярам бинокля, посмотрел на Старшего с непониманием.

— Нам оказали сопротивление *все*, — сказал Старший.

Язва медлил.

Старший нажал.

— Что-то еще объяснить?

Язва не ответил.

— Убрать свидетеля, — скомандовал Старший.

Язва тяжело вздохнул.

— В хреновое дело ты нас втянул, Старшой.

И вскинул винтовку.

Казалось, он даже не прицелился — просто сразу нажал курок.

Удалявшаяся фигурка споткнулась и упала.

Язва смиренно опустил оружие.

Смотревший из окна Виктор скомандовал:

— Бегом вниз!

И первым бросился к лестнице.

Он, Дмитрий, Григорий Иванович, Сергей и Пашка ворвались в его комнату.

Виктор быстро доставал из загашников оружие — пистолеты, коротконствольные автоматы, помповое ружье. Говорил отрывисто, быстро:

— Тамаре ни слова, понятно?! Лишние вопли нам сейчас ни к чему! — Торопил: — Разбираем! Разбираем! Все стрелять умеют? Батя, вот здесь курок взводишь, понял?! Димка служил, знает — хватай! — Дмитрий взял автомат, неуверенно покрутил в руках. — Серега! — Виктор подал пистолет Сергею.

Тот растерянно принял оружие.

— А милиции шо скажете? — появился в дверях Константин. — Уже едут.

— Милиции мы всегда найдем, что сказать, — нервно пошутил Виктор. — Держи!

Он бросил Константину автомат.

— И шо мне с этим делать? — зло спросил Константин.

— В зубах ковыряться! Ты «Крестный отец» смотрел? Вот, считай, долг мне будешь отдавать!

— Нашел время шутить, твою мать! Ты шо, нас всех к стенке поставить хочешь? — зло спросил Константин.

— Вы уже у стенки! — рявкнул Виктор. — Они никого не отпустят! Одного уже мочканули и вас мочканут. Держи!

Он насильно всучил автомат Константину.

— Та хто ж они такие, сын? — спросил Шаманов-старший, и в голосе его впервые проступил страх.

В дверях Викторовой комнаты появилась Надежда Петровна. Она умоляюще смотрела на Виктора, губы ее мелко дрожали.

— Сынок, — сипло прорыдала она, — сынок, шо ты наделал, милый?! Шо ты натворил?!

— Ты чё вышла, мать?! — освирепел Виктор. — Бегом в подвал! Там сидите и носа не показывайте! Стой!

Он вдруг протянул ей помповое ружье.

— Зачем?! — сглотнула комок в пересохшем рту Надежда Петровна.

— Сюда смотри! — сказал Виктор. — Дергаешь эту штуку! — Он рванул поршневую планку. — Сейчас уже патрон в стволе, не нажми случайно!.. Если кто-то к вам сунется — долби его без базара!

Он вытолкнул мать из комнаты.

— Иди, мама, иди уже!

— Иди, правда, — подтолкнул Григорий Иванович.

— Гриша... — хотела сказать что-то Надежда Петровна, но только безнадежно всплеснула рукой. — Иду...

Она двинулась по коридору, сквозь слезы то и дело оглядываясь на Виктора.

А тот уже раздавал команды:

— Костян, останешься здесь! За окном следи! Серега, ко мне в комнату! Батя и Димон — со мной! — И тут вспомнил: — Калитка! Он ее не закрыл!

— Я сгоняю!

Пашка подбросил в руке винтовку и убежал.

Надежда Петровна спустилась в подвал.

Здесь, в лаборатории Игоря, сидели все женщины — Зинаида Васильевна, Майя Ивановна, Валентина, Тамара, Галина — и примкнувшие к ним двое мужчин — Алексей Иванович с Игорем.

— Шо это за ружье?! — недовольно оценил Алексей Иванович оружие в руках Надежды Петровны. — Шо там, в конце концов, происходит?!

— Господи ты, боже ты мой! — Надежда Петровна дала наконец волю рыданиям.

Она больше не могла произнести ни слова. Только плакала и раскачивалась в такт слезам.

— Так! Это надо прекращать! — решительно произнес Алексей Иванович. — Я иду туда! Я им скажу!

— Куда ты пойдешь! — встала на его пути Зинаида Васильевна

Но, похоже, Алексей Иванович никуда и не собирался. Он только нервно расхаживал взад и вперед, воинственно повторяя:

— Та-а-ак!.. Та-а-ак!

— Не мельтешите, прошу вас, — сказал опустошенным голосом Игорь.

— Где Борис? — волновалась Тамара. — Он там?

— Не знаю, — сквозь рыдания выдавила Надежда Петровна.

— Почему он там? — нервничала Тамара. — Это на него непохоже!

— А Васька?! Васыль Борысыч? — спросила Майя Ивановна.

— Они стрелять будут! — сквозь еще бóльшие рыдания вырвалось вдруг у Надежды Петровны.

Майя Ивановна не выдержала, вскипела:

— Хто цэ там будэ стрыляты?! Васька мий?! Ах же ж, гад невдобный! Та я иму!..

Она кинулась к двери, но ее схватил за руку Игорь.

— Стойте.

— Шо?!

— Что слышали. — Он веско произнес: — У вас еще внуки. О них и думайте.

— Ой, божечки мий, боженулиньки! — заревела Майя Ивановна. — А як шо, правду, диты сичас вэрнуться?! Ой-й-й!!!

Группа Старшего облачилась в бронежилеты.

Старший жестом отдал команду.

Умник и Веселый немедленно вскинули винтовки для прикрытия, а Ветеран с магнитной взрывчаткой выбежал из-за автомобилей и на полусогнутых помчался к забору.

Заперев калитку, Пашка рысцой вернулся к дому и тут услышал, как тихо громыхнуло по воротам.

Он бегом кинулся обратно, распахнул калитку ударом ноги и вскинул винтовку.

В степь к автомобилям убегал Ветеран.

Пашка посмотрел на ворота, увидел на соединении створов диск магнитной взрывчатки.

Он молча вскинул винтовку, прицелился вслед Ветерану...

Выстрелы и с той, и с другой стороны прогремели почти одновременно.

Сначала схватился за простреленную ляжку Ветеран и покатился с громким шипением по земле.

Потом скрючило Пашку. Рубаха в области живота заалела кровью, и Пашка взвыл нечеловеческим голосом.

Под свист пуль он завалился во двор и, перевернувшись на живот, с громкими стонами пополз к дому.

Надежда Петровна услышала его крики, бросилась к подвальному оконцу и, увидев сына, за которым по земле волочился кровавый след, издала не крик, не вой, а нечто, что способно было трижды перевернуть душу.

В этот момент взрыв снес ворота с петель.

Двор затянуло густым дымом вперемежку с пылью.

Взрывной волной выбило оконца подвала.

Стекла брызнули в разные стороны.

Лопнули реторты. Искра воспламенила разлившийся по столу спирт, и стол занялся ярким пламенем. Потом хлопнула какая-то склянка, и мощный сноп огня плеснул в глаза Зинаиде Васильевне.

Подвал затягивал едкий дым.

Оглушенный Игорь поднялся первым. Затем помог встать Надежде Петровне и, распахнув дверь, вывел ее в подвальный коридор.

Туда же выбежали, задыхаясь от кашля, Галина, Валентина и Наталья. Затем с лицом, усеянным потеками крови, вышла Майя Ивановна. Ее качнуло, но она удержала равновесие, схватившись за дверной косяк. Игорь помог ей присесть на деревянный ящик и тут же бросился в дым.

Зинаида Васильевна блуждала в густом чаду, слепо ища руками выход и повторяя:

— Леша! Леша! Ты где? Я ничего не вижу!

Игорь подхватил ее под руки и поволок к двери. Увидел сидевшего у стены Алексея Ивановича с большим осколком стекла в горле. Глаза у него были широко раскрыты.

Игорь вывел Зинаиду Васильевну из лаборатории.

— Не вижу! — панически повторяла она. — Ничего не вижу!

— Веди всех наверх! — сквозь кашель сказал Игорь жене. — Запритесь в большой кладовке! Я сейчас!

Подвальный коридор стремительно наполнялся фиолетово-синим смогом.

Игорь вернулся в лабораторию, по которой уже всюду плясали язычки пламени.

Он подхватил мертвого Алексея Ивановича под мышки и с трудом поволок вверх по лестнице.

— Огонь! — скомандовал Старший.

Его боевики открыли пальбу по дому и двору.

Засвистели, завыли пули, зачавкали, жадно обгладывая покинутый праздничный стол. Они носились по дому, как ошалевшие смертоносные пчелы, раскалывая окна, мебель и домашнюю утварь.

Пока продолжался обстрел, Виктор со своей армией лежали, вжавшись в пол.

Он, Дмитрий и Григорий Иванович заняли позицию у окон в гостиной.

Здесь же, на первом этаже, в конце полутемного коридора, втянув голову в плечи и прижимая к груди короткоствольный автомат, схоронился за простенком у одинокого окна сын Алексея Ивановича Константин.

Его брат Сергей вжался в угол между подоконником и одежным шкафом в комнате Виктора.

Внезапно пальба прекратилась.

Во дворе орал от боли Пашка.

— А ну-ка, Димон, батя, прикройте меня! — кинул клич Виктор.

Он метнулся во двор, спрыгнул со ступенек и подхватил под мышки запорошенного землей, истекающего кровью брата. Поволок к крыльцу.

В завесе дыма и пыли со стороны степи показались темные фигуры. Это боевики Старшего рассредоточились и двинулись к развороченной дыре забора.

Они снова стреляли.

Но из окон ответил выстрелами Григорий Иванович.

А Виктор упорно волок Пашку к дому, окруженный пением пуль, но ни разу ими не задетый.

Он затащил брата в гостиную и усадил на пол, привалив спиной к издырявленному столовому шкафу с битой теперь уже посудой.

Пашка к тому моменту потерял сознание.

Весь пол от двери до шкафа был измазан широкой кровавой полосой.

Виктор тоже весь был в крови — и рубаха, и руки.

Зло закричал, перекрывая голосом треск колющейся мебели и хохот пуль, дырявивших стены:

— Почему не стрелял, Димон?!

Дмитрий подполз к нему попластунски.

— Слышь... шо-то я забыл... — громко зашептал он. — За шо тут это?.. — Он потрогал автомат. — И это... — Он показал Виктору автоматный магазин. — Как его сувать?

— Афганец, да? Бывалый воин?! — рявкнул Виктор.

— Ну, забыл, понимаешь, — оправдался Дмитрий.

Виктор быстро сменил магазин и передернул затвор:

— Вспомнил?

— Вроде да.

Дмитрий снова пополз к своей амбразуре.

Снаружи стало подозрительно тихо.

Виктор прислушался.

Веселый медленно, бесшумно поднимался по приставной лестнице к чердачной двери на крыше.

Язва подкрался к открытому окну Викторовой комнаты и отстегнул с пояса лимонку.

Умник обходил дом, подбираясь к кухонной пристройке.

Старший засел под высоким крыльцом веранды, наблюдая за действиями своей группы.

Они собирались напасть сразу, со всех сторон.

Женщины, прятавшиеся в темной кладовке, услышали скрип половиц над своей головой.

Это крался по чердаку с автоматической винтовкой наперевес Веселый.

Майя Ивановна внезапно закашлялась.

Скрип половиц над головой тут же прекратился.

Веселый прислушался, отметил про себя место, откуда донесся звук, и двинулся к двери на противоположной стороне чердака.

Он спустился по коротенькой лесенке в коридор второго этажа. Со всеми спецназовскими предосторожностями — бросая винтовочным стволом то вправо, то влево, открывая попутно все двери и заглядывая в комнаты — он добрел до двери кладовки.

Ударом ноги распахнул ее.

Там не было ничего, кроме темноты, картонных коробок и сваленной в кучу старой одежды.

А кашель раздался откуда-то сзади — с лестницы, уводившей на первый этаж.

Веселый резко обернулся на этот звук.

Ворох одежды в кладовке за его спиной в тот же миг рассыпался, и восставшая оттуда с помповым ружьем Надежда Петровна спустила курок.

Выстрел разорвал обшивку бронежилета.

Веселого развернуло на триста шестьдесят градусов — лицом к Надежде Петровне.

Она передернула затвор, как учил Виктор, и влепила новую порцию заряда в грудь Веселому. Бронежилет покрылся множественными вмятинами.

Веселого отбросило по коридору назад.

Третий выстрел двинул его еще дальше.

— Гэть — с моей — хаты! — заново передернув затвор, сказала Надежда Петровна и снова выстрелила. — Гэть — с моей — хаты, блядво!

Пятый выстрел загнал контуженного до беспамятства Веселого в самый конец коридора и вышвырнул в распахнутое окно.

Он полетел вниз, рухнул на охваченный пламенем тент, растянутый над праздничным столом. И, подброшенный тугим полотном, грохнулся на землю, выронив наконец автоматическую винтовку.

Он упал в нескольких метрах от Язвы и затих.

Язва теперь не медлил ни секунды. Он выдернул чеку и швырнул лимонку в распахнутое окно первого этажа — в комнату Виктора.

Рифленая железка упала в самом центре комнаты. Сергей обернулся, посмотрел на нее и только и успел, что вжаться в угол.

Лимонка разорвалась.

А когда дым от взрыва рассеялся, Сергей так и остался сидеть на корточках между шкафом и подоконником — окровавленный и обмякший навсегда.

Язва мгновенно распрямился перед оконным проемом и окатил комнату бурной автоматной очередью.

Старший бросил свою гранату на крыльцо, под запертую входную дверь.

Взрыв разнес дверь.

Колотая щепа полетела в гостиную.

Виктора, Дмитрия и Григория Ивановича на мгновение оглушило.

Старший от крыльца подал жест: штурм!

Умник ворвался в кухонную пристройку.

Язва махнул в окно Викторовой комнаты.

Старший распрямился и прямиком нагло влетел в дверной проем шамановского дома. Он перекатом пересек гостиную, стреляя наугад, и нырнул за лестницу.

Григорий Иванович тут же лихо опрокинул обеденный стол и спрятался за его толстой дубовой крышкой.

Старший послал в сторону стола короткую очередь. Но пули не пробились сквозь тугое дерево.

Из своего укрытия за лестницей Старшему была видна лишь часть гостиной с перевернутым столом да кухня, по которой сейчас бесшумно крался Умник. Старший подал ему знак: ждать.

Во дворе пришел в сознание Веселый. Он открыл глаза, сел и контуженно помотал головой. Вцепился в бронежилет и, с липким треском сорвав его, отшвырнул в сторону. Тут же заломила грудина. Веселый встал и, держась за грудь, по инерции двинулся вдоль сарая к валявшейся на земле автоматической винтовке.

Поднял ее.

И тут до его слуха донесся какой-то шорох.

Веселый толкнул дверь сарая.

Там в инвалидном кресле сидел старик при полном параде орденов и медалей. Ноги его были укрыты пледом.

Веселый посмотрел на старика тяжелым, полуосознанным взглядом и вошел в сарай.

Это все, что он успел сделать.

В спину ему по самую рукоять вонзились вилы.

Прятавшийся за дверью Василий Борисович поднажал и додавил.

Веселый медленно развернулся и упал на подкосившиеся колени. Уже снизу он почти в упор выстрелил в грудь Василия Борисовича.

Тот отлетел к стеллажу, врезался в него спиной. Стеллаж качнулся, и с его верхней полки на колени Ивана Матвеевича свалился ящик с тротиловой взрывчаткой. Крышка слетела, открыв взору полупарализованного старика темно-серую нить огнепроводного шнура.

Язва, затаившийся в комнате Виктора, прислушался к тяжелому дыханию в коридоре.

Там, прижимаясь к стене, обмирал от страха Константин. Пот катился градом по его лицу, рука с короткоствольным автоматом дрожала.

Его колотила учащающаяся дрожь, он медленно разжал пальцы. Автомат с громким стуком упал на пол. И вдруг кашляющей очередью затарахтел сам в распахнутую дверь Викторовой комнаты. Язва взвыл от боли и рухнул на пол, глядя на простреленный носок туфли, из которого хлынула кровь.

Константин ошалело смотрел на автомат. Такого поворота событий он никак не ожидал.

Язва стонал, но держал на прицеле проем двери.

Внезапно оттуда выскользнула рукоятка швабры. Она ловко поддела валявшийся автомат и умыкнула обратно, прежде чем Язва выстрелил.

Теперь Константин совладал со страхом. Он отставил швабру в угол. Передернул затвор автомата. Скользнул мимо дверного проема, слепо пальнув в комнату и получив оттуда ответный выстрел Язвы. Помчался по коридору в сторону гостиной и не добежал. Упал со счастливым лицом и открытыми радостными глазами уставился в потолок.

Виктор и Дмитрий видели это из своего угла в гостиной. Дмитрий с силой зажмурился. Из глаз его хлынули слезы.

Старший, так и не дождавшись подкрепления в лице Язвы, подал знак Умнику, указав на гостиную дважды: одна цель — за столом, две — за углом.

Затем отцепил лимонку, выдернул чеку и швырнул ее за угол.

Лимонка покатилась по полу прямиком к Виктору и Дмитрию.

Виктор не растерялся, схватил ее и тут же швырнул обратно.

Старший мгновенно выскочил из своего укрытия.

Умник в этот момент уже был на полпути из кухни в гостиную. Он так ничего и не успел понять — его накрыло взрывом. Старший щучкой успел выпрыгнуть в распахнутое окно.

Снова закричал пришедший в сознание Пашка:

— Больно! Больно! Больно! А-а-а! Убейте меня! Больно!

Из-за стола высунулся Григорий Иванович.

— Терпи, сынок! Спасем!

— Братишка, — распрямился Дмитрий и шагнул к Павлу.

Из коридора раздалась короткая очередь. Язва выстрелил еще раз, — чтобы наверняка.

Дмитрий с пробитой пулями грудью рухнул прямо на Виктора.

Тот уже из-под тела брата выстрелил в Язву.

Язва соскользнул вниз, укрывшись за телом мертвого Константина, но выстрелить не успел.

От его резкого падения под ним скакнула плохо приколоченная половица.

В руках мертвого Константина сработал в последний раз своенравный «узи». Он возмущенно высказался длинной очередью прямо Язве в ухо, искрошив тому половину лица.

Тем временем Пашка с ревом полз к раздробленному взрывом дверному проему, марая кровью пол.

Григорий Иванович, забыв об опасности, выскочил из своего убежища и теперь крепко держал Пашку, тупо стремившегося в никуда и оравшего уже сорванным охрипшим голосом.

Дмитрий угасал на руках у Виктора.

— Витька... — слабо сказал он.

Виктор сильнее прижал его к себе.

— Слышь... — сказал Дмитрий. — Все я тебе брехал... Про Афган... Не воевал я... Каптерил... — Он вдруг слабо улыбнулся. — Зря сказал... Теперь ржать надо мной будешь.

Дмитрий коротко выдохнул и остался лежать с открытыми глазами.

Старший с трудом доплелся до черных «Волг».

— Кажется, меня задело. Уходим, заводи! — сказал он сквозь вздувшийся на губах розовый пузырь.

Пашка выполз на веранду. Ревел так, что небо не принимало.

Григорий Иванович только шел следом за ним да сухо, бесслезно рыдал.

На инвалидную коляску, выкатившуюся из сарая, он посмотрел сквозь, будто и не увидел ее.

Иван Матвеевич включил мотор и подруливал теперь живой рукой в сторону дыры вместо ворот.

Он выкатил со двора под безразличным взглядом сына.

По лестнице загрохотали шаги.

Это с волчьим воем мчалась вниз Надежда Петровна.

В гостиной она увидела Виктора, стоявшего над мертвым Дмитрием в луже крови, и взвыла еще пуще.

Пашка скатился с крыльца во двор.

Перевернулся на спину. Увидел выбежавшую из дома мать.

Из окон уже начал валить дым, и Надежда Петровна с растрепанными волосами стояла на этом фоне сама дымно-горькая и совершенно бескровно седая.

— Больно! — заорал Павел. — Убей меня, мама! Убей меня!

— Молчи, Павлуша, молчи! — кинулась к нему Надежда Петровна, отбросила ненужное теперь ружье, упала на колени, обхватила Пашку за голову. — Врачей зовите, гады!

Врачей, шо ж вы стоите, как неродные!

Ей на плечо легла рука Виктора.

— Мама, — сказал он. — Мама.

Она вскинула на него глаза, кипевшие слезами и ненавистью.

Виктор не выдержал этот взгляд и безнадежно сказал в сторону:

— Какие врачи, мама?

— Убейте меня!!! — хрипел Пашка из последних сил.

Черная «Волга» за воротами дома совершила разворотный маневр.

Но ехать дальше не могла.

На пути у нее стояло инвалидное кресло с Иваном Матвеевичем.

— Давай задний! — скомандовал Старший.

Ветеран подал назад.

Но кресло со стариком катилось следом на той же скорости.

— Что еще за хрень? — не понял Старший, и изо рта у него снова выдулся кровавый пузырек.

Ветеран прибавил газу и сдал на большей скорости.

Но кресло катилось вместе с ними. Оно точно приклеилось к «Волге».

Крючковатая ручка стариковского посоха крепко держала передний бампер.

И тут Старший заметил, как из-под пледа, которым были укрыты ноги старика, вырывается синий дымок.

В следующий миг налетел порыв ветра и сорвал плед.

На коленях у Ивана Матвеевича лежал раскрытый ящик с динамитными шашками. Фитиль уже догорал.

Старшему и Ветерану на короткое мгновение почудилось, что старик улыбнулся.

А потом мощный взрыв разнес в клочья и коляску, и автомобиль.

В ста метрах от дома поднялся в небо клуб огня.

На него смотрели уже все Шамановы.

Все — это те, кто остался в живых.

Пашка больше не кричал. Он уже больше ничего не чувствовал.

Надежда Петровна встала с внезапно высохшими глазами, подняла ружье и передернула затвор.

— Ты, — сказала она Виктору, — нам смерть принес. Ты не мой сын. Ты — черт. Проклинаю.

— Надька! — метнулся Григорий Иванович поперек выстрела.

Заряд прошил его насквозь, отшвырнул назад.

Надежда Петровна вдруг осознала, что она хотела сотворить и что сотворила.

Ружье выпало у нее из рук.

Она кинулась к мужу, упавшему посреди двора с развороченной грудиной, заголосила:

— Гриша, Гришенька!

Наталья в ужасе схватилась за голову.

Тамара и Галина бросились к Григорию Ивановичу.

— Гриша, ой, Гришечка! Прости меня!

Григорий Иванович крепко впился пальцами в ее руку и просипел:

— Не... извиняйся...

Из окон дома с гулом вылетели и загуляли на степном ветру адские вихры пламени.

Надежда Петровна рухнула на мужа. Лицо ее искривила странная маска. Съехавший набок рот застыл в глохнущем, уходящем теперь не наружу, а куда-то внутрь, крике, все более походившем на стон. И пока седая, убитая горем женщина ползала по трупам мужа и сына, ее движения все сильнее сковывала мертвенная хватка паралича.

Дочери кружили вокруг, как три глупые беспомощные птицы.

А Виктор уходил в степь.

Он оглянулся лишь один раз, чтобы понять: ему вслед никто не смотрит.

В подвале дома под напором пламени лопались колбы, реторты и змеевики. Жидкости хаотично расплескивались, смешивались...

На оклад старинной иконы пролилась одна из таких случайных смесей. И внезапно из-под плотнеющей завесы огня в окладе проступил суровый лик Спасителя. Но это был миг, всего лишь короткий миг, на который Он проявился.

А потом пламя со вселенским гулом поглотило дом.

Виктор шел по степи, качаясь, будто пьяный.

Железная дорога засквозила вдали двумя тонкими серебряными струями.

Шаманов ускорил шаг, побежал. На бегу он рыдал, размазывая кулаком слезы и пыль на щеках в детскую грязь.

У самой железки он споткнулся и упал.

А когда поднялся, то увидел волчицу. Она ждала по ту сторону колеи. Потом, не долго думая, прыгнула и распрямилась в полете, как стрела.

Она летела прямо на Виктора.

Но чей-то меткий выстрел прервал этот сильный, красивый прыжок.

Волчица упала в ковыль, забилась в предсмертной конвульсии.

Виктор оглянулся. С возвышенности в низину сбегала тонкая девичья фигурка в ярком облегающем платье.

Платье было короткое и открывало стройные загорелые ноги.

В одной руке у девушки была сумочка, в другой — пистолет.

Вот она подбежала и остановилась метрах в трех от Виктора: лицо раскрасневшееся, возбужденное — то ли от бега, то ли от счастья. Вблизи Виктор увидел, что перед ним не девушка, а взрослая красивая женщина.

— Светка? — то ли обрадовался, то ли испугался Виктор. — Метко стреляешь, Светка. Молодец.

Светлана посмотрела на волчицу, как на поверженную соперницу.

А потом вскинула пистолет и трижды выстрелила в Шаманова. Два раза в грудь.

— Это тебе за Кирилла. — И один раз, когда Виктор уже упал, контрольно, в голову. — За нашу любовь.

Человек и волк лежали рядом.

В небе пели жаворонки.

А вдаль по степи уходила точеная фигурка Светланы. Она на ходу вытерла пистолет платком и зашвырнула его так далеко, насколько хватило сил. А потом тихо запела.

«Снежные хлопья садятся неслышно», — донес ветер ее голос.

А дальше ковыли поглотили Светлану и, проревев зверем, полетел по степи локомотив, тянувший длинную цепь пассажирских вагонов.

Андрей Шаманов курил в тамбуре, задумчиво глядя на летящую за окном степь.

Дверь хлопнула. Это кто-то еще вышел покурить.

— Извините, — сказал он Андрею. — У вас огонька не найдется?

Андрей обернулся, щелкнул зажигалкой и поднес пламя к кончику чужой сигареты.

— Благодарю, — кивнул Молодой и подпер спиной стенку.

Он курил, думая о чем-то своем.

А напротив него курил погруженный в свои думы Андрей.

Так они ехали и молчали, не зная ничего друг о друге.

Стучал колесами поезд...

А дети плескались в реке, полной тепла и солнца. Носились наперегонки по кромке воды, поднимая золотые брызги.

Черноволосый смуглый Артем шутливо боролся с рыжим белокожим Степкой.

...Летал над берегом камышовый пух.

...Леночка вытирала насухо полотенцем Колоска и Настю.

...А потом Артем махнул рукой — айда назад.

Они ехали в джипе.

Степь расстилалась перед ними невозмутимая и чистая.

Дети шумели, смеялись, егозили. А потом угомонились.

Лица их были спокойными и счастливыми. Они безмятежно смотрели вдаль, на дорогу, уводившую за горизонт.

ЛА Ё

Перевод с хун: Александр Гоноровский

Книги Хун-Тонга

История афоризма в Хун-Тонге

Восемьсот поколений — достаточный срок, чтобы не просто отточить мысль до совершенства, привести ее к четкой лаконичной форме (текст, жест, действие), но и начать сомневаться в ее верности.

Афоризм начинался как определение, как попытка выстроить простую и понятную систему жизненно важных координат.

«Мир — то, что видит вокруг себя госпожа Ку Мо» (Господин Ку Мо, 670 п.н.).

Но очень скоро становится ясным, что такой афоризм лишь часть более общего.

В «Учебнике реальных сил Сэюмо» написано: «Ранняя мысль Хун-Тонга сама поймала себя на простоте. Не все так просто в том, что кажется простым».

«Если ты думаешь, что говоришь правду, значит, не знаешь всех обстоятельств!» (О Дук Та, 540 п.н.).

Возникают афоризм–игра, афоризм-образ.

«Человек — ошибка Малого Бога» (Сан Чи У, 490 п.н.).

«Когда есть все, то хочется большего» (Бин Чо Лиин, 280 п.н.).

«Жизнь, как окно, — только открыл и уже холодно» (Ин Тао, 150 п.н.).

В настоящее время равноправно существуют все виды описанных афоризмов.

И лишь пять поколений назад начал проявляться новый подход к афоризмо-сложению. Начало ему, как ни странно, положили рыночные зазывалы и уличные торговцы. Они расхваливали свой товар порой так настойчиво, что некоторые фразы до сих пор живут в народе. Правда, раньше их происхождение считалось недостойным.

«Пончик багряный — пышный, румяный!» (примерно 4 п.н.).

«Отдай бабушке зубы» (3 п.н.).

«Кто тебя поцелует сегодня ночью?» (1 п.н.).

«Вспомни лужок» (1 п.н.).

На первый план выступают обаяние или сила сказанного и много раз повторенного словосочетания, смысл которого каждый раз может быть истолкован по-разному. Без конкретного контекста фраза, кажется, теряет смысл, однако приобретает его в ином контексте дел или событий.

Учитель Сё. «История Хун-Тонга и...»

Хромой Лю вызвал меня в ночь.

Цирк спал. Господин Хван уже потушил фонарики. Из кустов доносился храп приставленных для наблюдения полицейских. Хромой Лю то и дело оглядывался. Боялся, что его заметят.

— Я знаю, где живет Капитан Чань, — сказал он. — Три ся...

Я не ответил.

— Ты ходишь по Хун-Тонгу, ищешь Капитана Чань... Я же знаю... — заторопился Хромой Лю. — И твоя живая Книга кричит об этом на каждом шагу.

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 2006, № 12, 2007, № 1.

— Это не Книга... Это я кричу...

Хромой Лю вздрогнул. Повстанец в переплете из мешковины появился из темноты.

В цирке его теперь звали Книга.

На этот раз Книга ничего не сказал. Просто подошел ближе.

— Ну, ладно, два с половиной... Нет?.. Два... — Хромой Лю нахмурился, почесал глаз. — Сколько у вас? Полтора?..

— Нет, — сказал я, — это слишком дешево.

Генерал Хо. «Беседы перед проигранной битвой»

Господин Хван, держась за грудь, расставлял везде курительные палочки. Запах гари перебивал их аромат. Мы меняли часть сгоревшего ограждения арены.

На этот раз от жара танца сгорел не только бамбук, но погнулись и оплавились железные стойки по бокам арены. Раньше господин Хван ими очень гордился.

— Когда мне было четыре года, — рассказывал Клоун Дэн Ду Мин, выламывая из ограды обуглившиеся прутья, — я мечтал стать пиратом нашего Зеленого Пруда.

— Но там ведь даже лодка не проплывет, — удивился Укротитель пиявок Фу.

— Вот я и был бы там первый пират, — ответил Дэн Ду Мин.

Все засмеялись.

— Если она и третий раз так станцует, то не только цирк, а половина Хун-Тонга сгорит, — сказал Маленький Тунь.

Он привел Слепого Борца Мо, нагруженного бамбуком. Помахивая тростинкой, Тунь вел Мо на веревке, как погонщик ведет за хобот слона. Мо сбросил бамбук посреди арены и по своему обыкновению стал прислушиваться, стараясь уловить дыхание Женщины-пальмы. Но там, где был Слепой Борец Мо, не было Женщины-пальмы.

— Ну и сгорит Хун-Тонг, — сказал Укротитель пиявок Фу, — зато какой будет танец...

После пожара Танцовщица Ли не выходила из своей палатки. Я видел, как перед выступлением она вышла от Гадалки Цай. Не взглянула на меня. Прошла мимо.

Циркач Пу. «Книга о танцовщице»

— О чем ты разговаривала с Танцовщицей Ли?

— Давай спать...

— Скажи...

— Она говорила, что я беру ее будущее...

— А ты берешь?

— Совсем немножко...

Циркач Пу. «Книга о танцовщице»

Мы с Книгой живем в палатке Циркача Пу.

Циркач Пу — рослый и крепкий. Смотрит, будто что-то ищет в тебе.

Из него вышел бы неплохой следователь или начальник штаба.

Циркач Пу всегда говорит о Танцовщице Ли.

К нему приходит Укротитель пиявок Фу и тоже говорит о Танцовщице Ли.

Иногда Циркач Пу пытается повторить движения Танцовщицы Ли. Он встает, заполняет собой палатку и начинает двигаться, подпевая и объясняя:

— Тан... Тири-ри-тан, тонг... Ровная ступня, четкий удар о землю... тири-ри... тан-тонг... ладонь от себя... Пальцы... Тан-ти-ти-тунг... Очень важно, как они расположены... Тири-ри-тан-ти... Вот так... Нет, вот так... Тири-тан-тунг... Поворот головы... Можно развеять туман... Тан-тан... Тири-ри... Можно жаром расплавить Хун-Тонг.

Раньше я не записывал такие хорошие слова: «Тири-тан-тонг-ти-ри-тунг...»

Однажды я стал повторять движения за Циркачом Пу.

Тири-тан-ти-ри-тан... Тан-ти-ри-тонг...

Мы танцевали.

Мы играли в Танцовщицу Ли.

Две неуклюжие панды Сун в тесной палатке.

Книга смотрел на нас.

— Тан-тан... Ти-ти-тонг... — повторял в такт.

— Циркач Пу, ты любишь Танцовщицу Ли?

— Нет... Нет... Конечно же, нет...

Слишком торопливо ответил.

Генерал Хо. «Беседы перед проигранной битвой»

— Лучше помалкивать, — сказал Барабанщик Сон и ловко поймал ртом очередную порцию риса, просунутую сквозь решетку. — Неизвестно, кого приведут за собой твои слова. Йо...

Циркач Пу. «Книга о танцовщице»

У Книги течет из носа.

У Книги слабое здоровье.

Я давно забрал у него свою рукопись. Но он помнит все. И по ночам таскает у меня свежие записи.

Я купил для Книги луковицу.

Сок лука выжигает насморк.

— В Хун-Тонге всегда так, — говорит Книга сквозь луковые слезы. — От слова, от жеста начинает бродить в людях сила. Желание делать что-нибудь. А «что-нибудь» — это вовсе не то, что нужно.

Генерал Хо. «Беседы перед проигранной битвой»

Пуля в цирке.

Она влетела, расщепив бамбуковую перегородку.

Прошелестела над зрителями и ареной.

Отняла часть уса у господина Хвана.

Отскочила от металлической стойки.

Покружила над Слепым Борцом Мо и упала к ногам Генерала Хо.

Генерал поднял пулю, посмотрел на нее, прищурив глаз.

— Пуля системы Чун, — сказал громко. — Ерунда!

Зрители побежали к выходу.

Под ногами захрустело брошенное печенье.

Восстание главнее цирка.

С Улицы Повешенного ученика слышались выстрелы и крики.

Циркач Пу. «Книга о танцовщице»

Гром у тюремной ограды.

Хор тысячи голосов: «Писатель Лао! Свободу Писателю Лао!»

Под натиском возмущенного народа пошатнулась тюрьма. Треснули двери темницы.

Вот она — свобода!

Писатель Лао. «Моя тюрьма»

У повстанцев старые пистолеты Чун. Ими комаров пугать. Выстрел из пистолета Чун напоминает треск малых петард, которые используют в Ти-Тунге перед Ночью Тишины. Прицельную стрельбу из этого пистолета вести нельзя. До мишени должно быть не больше двенадцати шагов.

Повстанцы берут числом и хаотичностью.

Их отряды трудно локализовать регулярным полицейским подразделениям.

Поначалу уличные бои больше напоминают игру в догонялки.

Мы с Книгой шли по восставшему Хун-Тонгу. Я смотрел в лица пробегавших мимо женщин. Иногда мне казалось, что я вижу лицо Капитана Чань.

Казалось...

Книга прячется за меня.

В суете и стрельбе есть свое спокойствие и своя жизнь. Как в полете, когда тебя бросает Слепой Борец Мо.

Генерал Хо. «Беседы перед проигранной битвой»

Восстания в Хун-Тонге традиционны. Традиция эта настолько глубока, что ее исполнение уже приняло характер народного праздника. Как День Повешенного ученика или Праздник Похищенных глаз. Этому способствовали и тайные синдзаку — клубы любителей слов, которые так популярны среди низших слоев общества уже несколько десятков поколений, и битвы за афоризмы синдзаку на синдзаку, и тяга бедного человека к знаниям, которые кажутся ближе богатства.

«Умение читать настораживает», — писал Учитель Сэюмо.

Шу Сюань (173 п.н.) в своих «Зимних беседах с Ту Инем у жаркого очага» заметил: «Восстать могут только рабы».

Восстание всегда происходит из-за отсутствия воображения и потери иллюзий. Шум, движение, действие дарят восставшим новую иллюзию, что все скоро изменится.

Конец восстания — конец мечты.

Учитель Сё. «История Хун-Тонга и...»

Из тюрьмы вернулся Барабанщик Сон.

На тощей груди его был вытатуирован свежий кривой иероглиф «Удача», а на спине — чья-то круглая улыбающаяся рожа с таким же кривым иероглифом «Лунное лицо».

— А что означает лунное лицо на спине? — спросил Укротитель пиявок Фу.

— Оно означает, что надо бежать отсюда, куда глаза глядят, — сказал Барабанщик Сон и забрался в свой барабан.

Циркач Пу. «Книга о танцовщице»

Я встретил Писателя Лао через день после его освобождения.

Кто-то обчистил его дом и поделил его книги.

— Рано радуетесь... Дайте срок... — сказал Писатель Лао. — Теперь нам всем точно ноги поотрубают...

Мастер Ти. «Четыре стены и Писатель Лао»

Отрядом повстанцев командовал Хромой Лю.

Вокруг его головы кружило облако птенцов священной птицы Ки.

Лю отмахивался от облака, дул на него, чихал, когда от неосторожного вдоха птенцы залетали ему в нос. Но облако продолжало кружить.

Члены отряда Хромого Лю со злорадством наблюдали за мучениями командира.

Около ног Лю лежали связанные Слепой Борец Мо, Книга и Женщина-пальма.

Женщина-пальма заступилась за Книгу, когда его арестовывали. Из-за нее лица многих повстанцев распухли и походили теперь на красные, синие, лиловые пончики.

— Ну, — сказал Хромой Лю, затыкая пальцами нос, — где же Генерал Хо? Книга всегда с ним ходил.

— Книга не любит выстрелов, — сказал господин Хван. — Вы что, думаете, что он настоящий Генерал Хо? Здесь? В моем цирке?

— Я ничего не думаю... — ответил Хромой Лю.

Повстанцы засмеялись.

Лю злым взглядом оборвал смех.

— Если человека нет, его трудно поймать, — сказал Книга.

— Кучка психов... — Хромой Лю громко чихнул. — Надо бы всех вас посадить...

Тюрьму повстанцы нечаянно снесли. Поэтому арестованные уже рыли за городом тюремные ямы.

— Кыш... Кыш... — закашлял и замахал руками Хромой Лю. — Когда же это кончится?

Циркач Пу. «Книга о танцовщице»

Мы покоряемся возрасту, когда вспоминаем детство своего ребенка.

«Великий учитель № 3»

— Сможем ли мы когда-нибудь до конца разобраться в этой истории? — переспросил я и пожал плечами. — Не знаю... Никто ничего не знает...

— Все зависит от языка, дорогой Писатель Лао, — сказала госпожа Лу Чонг. — Можно сказать: «Никто ничего не знает...» Или наоборот: «Все знают всё». Хун-тонгское наречие не допускает конструкций «никто знает всё...». Предложение «Все не знают ничего» кажется возможным лишь на первый взгляд, но простой здравый смысл подсказывает, что все знают что-то...

Госпожа Лу Чонг — знаток языка. Ученица и последователь великого Учителя Сё.

На ее пальцах я вижу след от цветных мелков.

У госпожи Лу Чонг только что закончились занятия, и она все еще лелеяла преподавателя в себе.

— Я не увлекаюсь украшениями... — продолжала госпожа Лу Чонг. — Тем более, после этого случая... Экскурс в историю языка был бы приятен... Если бы не все остальное... — Госпожа Лу Чонг стала энергично стирать с ладоней и пальцев след цветных мелков. — Я не знаю, почему в доме, в котором я оказалась, окна были завешаны траурной тканью. Я стара. Я... мужчина. У меня небольшая белая бородка и странно видит правый глаз. Видимо, я косоглаза. Чтобы глаз не мешал, я все время прикрываю его. Сначала мне показалось, что я дух умершего хозяина дома. Но у духов, наверное, не болит поясница и не бывает... — на мгновение госпожа Лу Чонг задумалась, подбирая слова, — мокро в паху... Я кладу моток тонких воловьих жил на стол. На столе лежит кукла. Она живая, разъята на части... Она смотрит на меня... Вся ее кожа покрыта грубыми швами. Я начинаю сшивать оставшиеся части кривой, похожей на крючок, иглой. «Это временно, — говорю я... — скоро на тебе не будет ни одного шва. У Наместника Тана остался только твой ноготь. Крысы сделали свое дело». Крысы сидели в проеме двери на задних лапках и слушали меня. Когда речь заходила о них, крысы кивали в ответ. Кукла улыбнулась. Сквозь швы на губах проступила ее красота. Вся комната завалена частями кукол. Ноги. Руки. Туловища. Следящие за мной головы... «Посмотри, сколько здесь тебя... — говорю я кукле. — Твое детство... Первые годы... Школа... Юность... — я указываю в разные стороны своей кривой иглой. — Каждый раз я делал тебя все лучше...» Я говорила на древнем хун-тонгском наречии, когда открытые звуки можно было произносить более кратко, а то и проглатывать вовсе. «Вон те маленькие ручки ты тянула к матери, когда я укладывал тебя рядом с ней... Она так и не узнала, что наш ребенок умер. Она ушла из мира через пол-луны после родов, не успев понять твоей кукольности... Но пол-луны она была счастлива... — О своей покойной жене я говорила легко. Это была привычка, которая со временем прорастает в любую боль. — Я могу создать новую жизнь, но не могу сохранить старую... — вздыхаю я... — Но создать свою смерть у меня получилось не хуже... Никто не стал возиться с зарубленным Муравьями стариком, которого я притащил в свой дом и одел в свое платье... Люди невнимательны... Теперь нас никто не найдет...» Послышался какой-то треск. Я не сразу поняла, что это мой смех. «Я устала мол-

чать...» — сказала кукла. Ее голос нес в себе мягкий, неизвестный мне акцент. «Ты не говорила с Наместником Таном?» — «Никогда...» — «Почему?» Кукла помолчала, потом сказала: «Он искал не меня...» — «Ты жалеешь об этом?» Кукла не ответила. Некоторое время я старательно сшивала разорванную кожу. Вы пробовали когда-нибудь зашивать кривой иглой говорящую куклу? Я не упала в обморок только потому, что я была не я. «Раньше ни одна кукла не умела говорить. Ты первая...» — «Когда-то ты сказал, что не надо быть первым... Надо быть единственным...» — «Сказал... — я улыбнулась. — А еще я сказал: чтобы стать единственным, Мастер должен быть немножко глуп. Если он знает, что делает, то результатом будет только его скука. Ну, вот и все... Последний шов...» Кукла села на столе, потянулась. Швы на ней заскрипели. Теперь они казались причудливым рисунком на ее теле. Вдруг запахло цветами. Сладкий, чуть терпкий неизвестный мне аромат... Я заметила, что по комнате от светильников разлился зеленый свет.

Писатель Лао. «Цветные облака», часть 13. «Видение госпожи Лу Чонг — знатока хун-тонгского наречия»

Куклы живут дольше тех, кто их создал.

Куклы всегда ищут Мастера.

Многие просто не знают своего создателя.

240 п.н. в судебных протоколах Хун-Тонга описывается случай, когда Кукла, найдя своего Мастера, убила его. Он не соответствовал ее представлениям о Мастере. Он не смог ответить на девяносто три вопроса из ста шестидесяти пяти.

В «Учебнике реальных сил Сэюмо» сказано: «Сэюмо говорит: «Давайте думать, что наш бог мал и неказист. Тогда при встрече он нас не разочарует».

Мастер Ти. «Сборник механических чудес»

Допрос № 29

Мастер Ти. Видите как?..

Следователь И. Бывает...

Мастер Ти. Если бы вы оставили в покое меня и... господина Дюшлена... Я вот сейчас был бы вам обязан.

Следователь И. Зато теперь... Из адвокатской конторы — в следователи... Карьера...

Мастер Ти. Бросьте иронизировать... Я прекрасно понимаю, что скоро здесь будет армия Генерала Хо. Луна... Полторы...

Следователь И. Тогда почему вы здесь?..

Мастер Ти. Считайте это любопытством...

Молчание.

Мастер Ти. Я не буду спрашивать, где прячутся ваши коллеги чиновники... Ямы за городом полны и без них... Меня больше интересует другое...

Молчание.

Мастер Ти. Где то, что осталось от Дюшлена?..

Следователь И. Не знаю...

Мастер Ти. Кто такой Мастер Янь?

Следователь И. Он теперь далеко...

Мастер Ти. Если верить протоколу допроса, он соединил голову и музыкальный автомат. Для этого надо быть Мастером.

Следователь И. Он и есть Мастер.

Мастер Ти. Я не слышал о таком...

Следователь И. О нем мало кто слышал...

Мастер Ти. Вы можете нас познакомить?..

Следователь И. Нет...

Мастер Ти. Хочется посидеть в яме?

Следователь И. Последнее время я мало бывал на свежем воздухе.

Следователь И. «Избранные протоколы допросов»

Мы стояли у открытой клетки.

— Кто аллигатора съел? — Голос господина Хвана дрогнул.

— Повстанцы... — Укротитель пиявок Фу потрогал синяк под глазом. — Почему, когда начинается восстание, всегда заканчивается еда?

— Хорошо, что они съели только заднюю часть, — сказал Маленький Тунь.

— Сегодня вечером будет хороший ужин, — сказал Барабанщик Сон.

— А голову отнесем Слепому Борцу Мо и Женщине-пальме, — предложил Маленький Тунь. — Я знаю, где их яма...

— Они, что же, в одной яме сидят? — спросил Укротитель пиявок Фу.

— В одной... — кивнул Маленький Тунь. — Глубокая такая яма... А Книга пропал...

— Про Женщину-пальму сразу и не скажешь — он или она... — заметил Клоун Дэн Ду Мин.

Гадалка Цай улыбнулась.

— Ну что ж ты улыбаешься, девочка? — Господин Хван посмотрел на нее с укором. — Это так у нас все наладилось? Так?

— А вы хотели, чтобы было хуже?

— Ничего... — ободрил всех Укротитель пиявок Фу. — Скоро к Хун-Тонгу подойдет армия Генерала Хо...

— Вот тогда и станет хуже... — добавил Барабанщик Сон.

Циркач Пу. «Книга о танцовщице»

Армия Генерала Хо осталась. Генерал Хо исчез.

Они прячут меня от Хромого Лю, хотя и не думают, что я настоящий Генерал Хо.

Они называют меня так, потому что я сам себя так называю.

Если на их глазах у меня вдруг вырастут огромные уши, или руки вытянуться до небес, или я превращусь в бабочку Синь, они, конечно, раскроют рты. Господин Хван тут же придумает новый номер, а Циркач Пу побежит записывать увиденное.

Уродство для них — норма.

И для меня — норма.

Цирк.

Генерал Хо. «Беседы перед проигранной битвой»

— Где спит Хромой Лю?.. — спросил я Гадалку Цай, когда она зашла в палатку Циркача Пу.

— Может быть, тебе лучше узнать, где Капитан Чань?.. Где Книга?.. — спросила Гадалка Цай.

— Их я найду сам...

Гадалка Цай опустила глаза.

— Третий дом по левой стороне Улицы Светлой ночи. Там жила раньше госпожа Ло Хуа с сыном. Первая комната направо.

— Раньше ты никогда не помогала убийце?..

— Я за этим пришла...

Генерал Хо. «Беседы перед проигранной битвой»

В темноте я прохожу вдоль спящих постов через Улицу Повешенного ученика к Улице Светлой ночи.

Хромой Лю спит в брошенном доме госпожи Ло Хуа на ее ложе. Мягко посапывает. Его рот открыт. Я присаживаюсь рядом и опускаю свою ладонь на его губы и нос. Хромой Лю вздрагивает, открывает глаза. Я крепко прижимаю его тело. Крепко держу свою руку. Ему нечем дышать.

— Нельзя спать в доме. Нельзя... — шепчу я... — Ну, скажешь теперь, где живет Капитан Чань?

Хромой Лю быстро и согласно машет ресницами.

— Скажешь, где Книга?

Хромой Лю пытается кивать, но моя ладонь прижимает его голову. Воздух в его груди тяжелеет.

— Может, ты хочешь выкупить свою смерть? Сколько у тебя?.. Три ся?.. Два?.. Полтора?..

Взгляд Хромого Лю мутнеет.

Он больше не видит меня.

Я вытер руку о покрывало.

Захотелось есть.

Генерал Хо. «Беседы перед проигранной битвой»

Это произошло неожиданно.

Мы столкнулись в узком проходе между палатками.

Четвертую ночь никто не зажигал цирковые фонарики.

Я поцеловал Танцовщицу Ли.

Если она была куклой — значит, я хотел поцеловать куклу.

Ее щека прохладна и упруга.

Она отстранилась. Но так, чтобы я смог поцеловать ее еще раз.

Циркач Пу. «Книга о танцовщице»

В истории Хун-Тонга и Ти-Тунга существует несколько великих личностей, которые оказывают сильное влияние на разум пациента. В моей клинике уже побывало три Невесты Лянь, четыре Наместника Тана, два Наместника Э и даже один Малый Бог, который все время просил, чтобы его спрятали в коробочку из-под сонных таблеток Хао-Хао.

Я различаю два типа проецирования известной личности на ум больного.

Первый тип. Все силы больного направлены на признание окружающими его статуса конкретного великого человека. Первый тип поддается лечению достаточно успешно.

Второй тип. Больной полностью проецирует на себя чужую личность и не требует доказательств своей подлинности. Лечить второй тип более сложно. Трудно опровергнуть то, что не требует доказательств. Если таким пациентом заменить реального героя, то ход истории, возможно, останется прежним.

Доктор Джи. «Разумная доля безумия»

— Кто-то на улице Светлой Ночи целый дом повстанцев передушил...

Барабанщик Сон привычно покачивался в своем барабане.

— Целый дом? — Укротитель пиявок Фу присвистнул от удивления.

— Смерть все делает больше, — сказала Гадалка Цай.

Она смотрела на огонь, в поднимавшиеся к небу искры.

Генерал Хо протянул к костру руки. Пламя дрогнуло около его ладоней.

— Может быть, это Следователь И? — предложил Маленький Тунь. — Когда я ходил навещать вчера Мо и Женщину-пальму, то слышал, что И сбежал...

— Как они там? — спросил Клоун Дэн Ду Мин.

— Тихо... — Маленький Тунь почесал сразу оба уха.

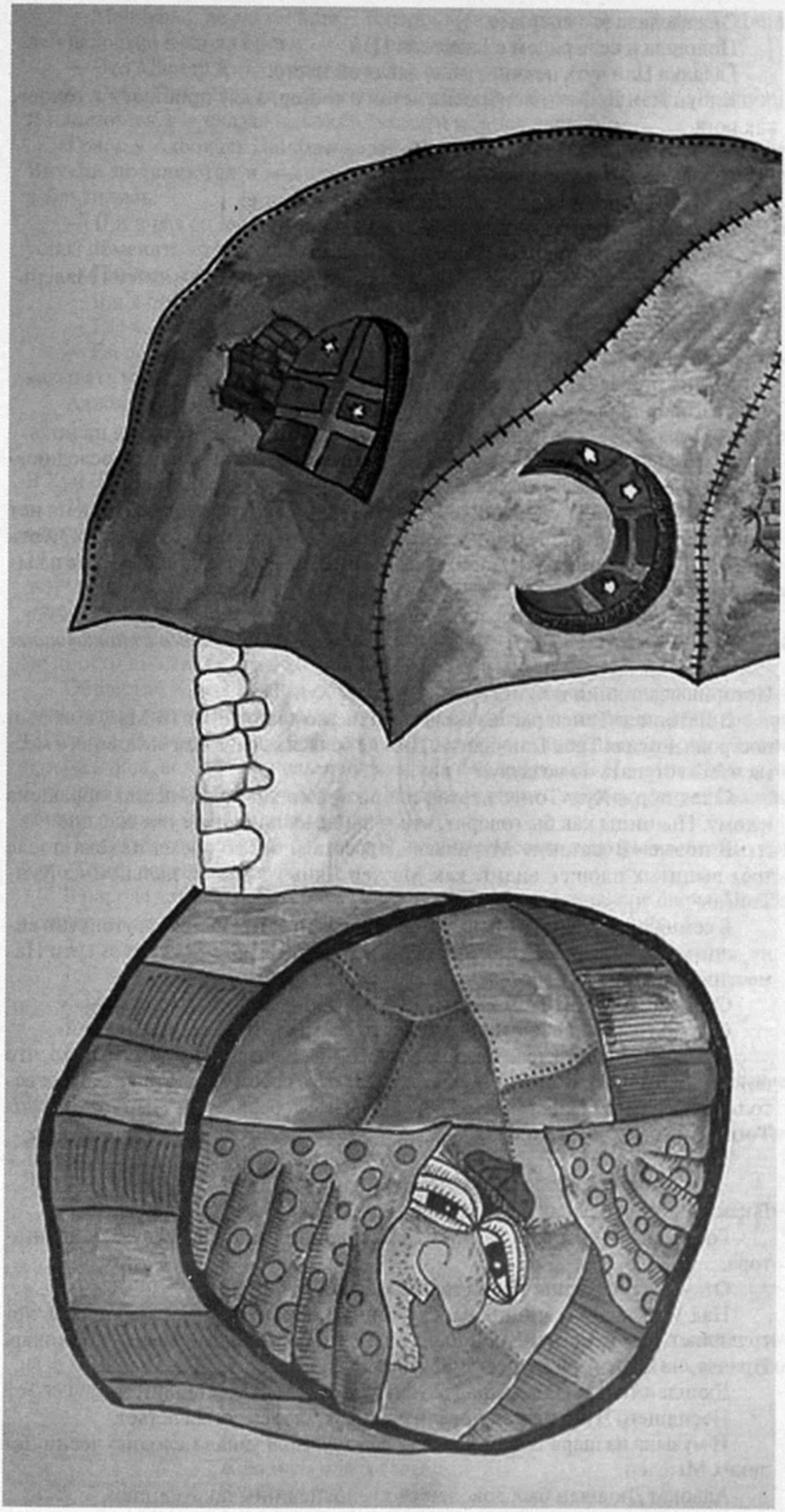
— Чтобы в одной яме и тихо?.. — Клоун Дэн Ду Мин недоверчиво покачал головой.

— Иногда Мо громко считает до тридцати...

— Зачем?

— Говорит, что ему хочется петь, но он не умеет...

Все замолчали, когда к нашему костру вышла Танцовщица Ли.



Барабанщик Сон

Она сделала это впервые.

Подошла и села рядом с Гадалкой Цай.

Гадалка Цай чуть подвинулась, давая ей место.

Клоун Дэн Ду Мин подбросил веток в костер, а две приставил к голове, как рога.

— Му... — сказал коротко и без выражения.

Никто не засмеялся.

Только Танцовщица Ли улыбнулась беспомощно.

Она сидела, терпела, старалась смотреть мимо нас.

— Завтра опять без представления? — сказал Фу.

— Какое тут представление? Зрители по ямам сидят... — ответил Маленький Тунь.

— Да уж...

— Му...

Мы не привыкли говорить при Танцовщице Ли.

Разговор таял.

— Пора спать, — вздохнул Барабанщик Сон и закрыл барабан на ночь.

Потом вдвоем с Фу, сидя у Зеленого Пруда, мы допили нашу последнюю меру рисовой водки.

— Я вот сейчас подумал, — сказал Фу, — ведь получается, что у меня нет никого ближе пиявок. Наверное, это хорошо, что есть кто-то близкий? Хоть кто... Вот и укрощать их не надо, а сердце отдай... — Фу подошел к воде и вылил банку с пиявками в пруд. — Пусть отдохнут, — сказал.

Мы так и заснули на берегу.

Циркач Пу. «Книга о танцовщице»

История возлияний в Хун-Тонге стара, как Хун-Тонг.

В Летописи Теней рассказывается о пьяном плотнике То Мэе, который построил дом для Трех Танцовщиц. Дом не боялся жара, в нем было много места, чтобы ступать по воздуху.

С тех пор в Хун-Тонге первая плошка рисовой водки всегда обращена к дому. Пьяницы как бы говорят, что главное их племенем уже сделано.

В поэме «Восстание Муравьев» Невеста Лянь во время похода после трех выпитых плошек видит, как Мастер Лянь грозит ей пальцем из Хун-Тонга.

В семнадцатой Книге Малого Бога Наместник Тан пытается утонуть в вине, считая, что смерть в вине благороднее смерти в воде. Вместо смерти Наместник Тан находит веселье.

Судья Лин Фо (410 п.н.) называл пьянство «массовым порядком».

Сэюмо говорил: «Гости приходят, чтобы пить, и пьют, чтобы уйти».

«Размышляющий человек должен пить. Так он легче не понимает то, что понять не может», — пишет У Жэнь (387 п.н.) в своем трактате «Поиск ответов осенью возле храма Малого Бога». И позже добавляет: — Пьянство в Хун-Тонге — второе восстание».

Учитель Сё. «История Хун-Тонга и...»

Господин Хван не знал, что купил на рынке Адвоката Дюшлена.

Господин Хван отдал за него три лепешки и оставшуюся лапу аллигатора.

Откуда у господина Хвана три лепешки?

Над музыкальным ящиком, сделанным из Адвоката, основательно потрудились. Он превратился в блестящий праздничный музыкальный шар. Правда, из шара торчала все та же голова.

Дюшлен теперь напоминал детскую игрушку — Неспящий Чук.

Неспящего Чука нельзя повалить на бок, он все время встает.

И музыка из шара теперь доносилась другая. Я узнал мелодию песни Далеких Мыслей.

Адвокат Дюшлен был доволен своим нынешним положением.

— Maintenant ne pas me faire... Теперрь меня не свалить... — Адвокат Дюшлен радостно поднял брови... — L'aphorisme...

— Это Мастер Янь починил вас? — спросил я.

— Oui... Oui... Это ён... Я теперрь не хёчу отрывать себе телё... Pourquoi? Я изменился... — сказал Адвокат Дюшлен и запел душевно...

Голос у Адвоката Дюшлена глубокий. От пения шар-тело его теплеет. Внутри появляются и мигают редкие огоньки. Словно светлячки Пынь заблудились.

— Il n'a pas eu le temps d'échanger seulement les paroles... Мастер Янь не успел пёменять тольке рречь... Гёлёса... Les défauts... Автёррский дёфект...

— Почему же он вас продал?

— Il n'a rien à manger ... Ему нечего кюшать... Oui...

— Где живет Мастер Янь?

— Est absent... Не сказать... И госпёдин Хван обещал Мастерру Янь не показывать меня никёму... A personne... целый месяц...

Адвоката Дюшлена тоже прячут в моей палатке.

Циркач Пу. «Книга о танцовщице»

В Хун-Тонге никогда не одобряли связей между куклами и людьми.

Такое отторжение окончательно сформировалось после Восстания Муравьев в эпоху Наместника Тана.

Неприятие было столь велико, что Мастер Ду И, создавший Куклу Удовлетворения мужских желаний (429 п.н.), был растерзан в своей мастерской возмущенными женщинами.

Кукла Мастера Ду И имела два языка во рту и два внутри между ног. Она не просто вызывала, но и возрождала желания мужчин.

Общество Хун-Тонга в вопросах соития с куклами было настолько консервативно, что к революционному можно отнести высказывание Мастера Гоу (370 п.н.). В своем труде «Весеннее настроение механики» он писал: «Зачем нужна кукла, если с ней нельзя играть, как с человеком?» Но намек Мастера Гоу понят не был. К тому времени уже существовали законы, запрещающие соитие и браки между куклами и людьми.

Попытки соития кукол, попытки двух кукол создать третью в литературе Хун-Тонга освещены слабо.

В народе детьми кукол считаются карлики и металлические шары. Но это невежество и предрассудки.

Здесь мы подходим к основным вопросам механики:

1. В чем смысл создания кукол?
2. Почему куклы пытаются создать куклу?
3. Почему куклы так похожи на своих создателей?
4. На кого похожи сами создатели?

Думаю, это четыре из тех девяноста трех вопросов Куклы, на которые 240 поколений назад не смог внятно ответить найденный ею Мастер.

Мастер Ти. «Сборник механических чудес»

Это случилось на окраине. Неподалеку от цирка господина Хвана.

Я возвращался домой, когда меня остановили двое, вооруженные пистолетом Чун и палкой.

Патруль.

Повстанцы захотели посмотреть мою именную табличку. Им не понравился мундир майора Лоу.

Я уложил их в придорожную канаву. Прикрыл удивленные застывшие лица сухими ветками. И вдруг поймал себя на том, что напеваю песню, которую услышал от Неспящего Чука — моего нового соседа по палатке.

Горы мглой окружены.
Свет уходит из долин.
Ждет меня мой господин
В небесах седьмого дня.

Я спешу по облакам
Выше неба, выше звезд.
Тише гомон птичьих гнезд.
Вот и всё. И нет меня.

Генерал Хо. «Беседы перед проигранной битвой»

Любовь просто есть. Она смеется над добром и злом. Она может сделать человека счастливым, а может убить тысячи.

Любовь доступна и праведнику и подлецу с той лишь разницей, что каждый в любви идет своим путем. И для каждого он может быть тернист, мучителен, горек, сладок, краток или долог, как сама жизнь.

Любовь не надо заслуживать, не надо зарабатывать. Ее можно только получить. Просто так... Как шаг к спокойствию или плату за будущее предательство.

Любовь лишает нас реальности, даря взамен лучшее из того, что придумано.

Учитель Сё. «История Хун-Тонга и...»

— Cher Ecrivain Lao... Доррогой Писатель Лао, подёбный ррассказы, je pense, не пёврредить моей ррактйк... Et ma réputation... Oui... Им ничто не пёврредить...

Акцент Адвоката Дюшлена и его невозмутимость придают ему обаяния. Неудивительно, что он блестяще выигрывает все процессы в суде.

Дом его почти пуст. Есть только то, что действительно необходимо. Да еще изредка хрустнут под ногами скорлупки яиц священной птицы Ки.

С разрешения Адвоката Дюшлена текст его рассказа чуть подправлен.

— Я ощутил себя куклой. Женщиной. Все тело мое в швах. Швы тянут и скрипят. Я лежу под легким покрывалом. Рядом со мной — мужчина. Он смотрит на меня. Тусклый неприятный взгляд. И еще я чувствую на себе его запах. «Я найду нового Мастера, и ты будешь прежней», — говорит он. Его пальцы скользят по моему телу. Гладят швы. «Вернулась...» Он устал. Капельки пота на лбу. Из-за швов моя кожа бугриста, как кожа аллигатора. А он счастлив. Он закрывает глаза. Начинает дышать медленно и спокойно. Засыпает. Я достаю длинную заостренную бамбуковую щепку. Приставляю щепку к его глазу. Веко. Выпуклость зрачка. От глаза до острия — толщина волоса. Я готов убить. Луна осветила его лицо. «Тогда он умрет счастливым», — вдруг слышу я. Я пугаюсь и не сразу понимаю, что эти слова прозвучали в моей голове, что это мои мысли. Я вглядываюсь в его лунное лицо. «Теперь он всегда будет искать тебя...» Я медленно поднимаюсь с ложа, оставляю щепку рядом с ним. Потом я бегу. В ночь. Собаки идут по моему следу. Я слышу их лай на соседней улице. «Это любовь Наместника Тана бежит за тобой...» — слышу я свои мысли. Любовь бывает лохмата, зубаста и зла. Земля вздрагивает от ее лап. Каждый из псов быстрее, сильнее и тяжелее меня. Я бегу в храм Малого Бога. Лай все ближе. Черный проем входа. Я внутри храма. Темнота. Тяжелое дыхание пса за моей спиной. По извилистым переходам все дальше и глубже. Наконец я останавливаюсь. Пес рядом. Он прижимается к моим ногам и начинает скулить. Ему страшно.

Писатель Лао. «Цветные облака», часть 14. «Видение господина Дюшлена — одного из лучших адвокатов Хун-Тонга»

Первые капли ударили в землю.

Дождь высек дробь из дома Барабанщика Сона.

От этой дроби вздрогнула Гадалка Цай, вышла из палатки, подставила лицо небу.

В своей яме Слепой Борец Мо громко и радостно считал до тридцати.

Циркач Пу. «Книга о танцовщице»

У кого нет дома, тот не может понять красоту дождя.

Следователь И. «Избранные протоколы допросов»

Маленький Тунь и Клоун Дэн Ду Мин бегали от палатки к палатке.

Прыгали в лужах.

Смеялись.

Неспящий Чук тихо запел надо мной.

Я лежал и не мог вспомнить лицо Книги, лицо Капитана Чань.

Генерал Хо. «Беседы перед проигранной битвой»

Дождь барабанит по пологу палатки Танцовщицы Ли.

Она обняла мою голову.

Прижала к себе крепко.

Я не слышу шелеста механических жил.

Частый стук сердца.

Шепот.

Пытаюсь разобрать ее слова. И не могу.

Чувствую, как вздрагивает ее тело.

Могу протянуть руку и пальцами ощутить эту живую дрожь.

Могу дотронуться до каждой мурашки на ее теле. До каждой родинки...

Прижаться к бедру.

Щекой по груди, чтобы почувствовать ее желание.

Не различаю движений.

Плыву.

Кажется, кусаю ее за плечо.

И тогда меняется ритм.

На жесткий и быстрый.

Жар.

Кожа внизу живота трещит от этого огня.

Лицо. Грудь. Бедра.

Мне не хватает рук.

А она сжимает меня собой все сильнее.

Острые скулы.

Открытый рот.

И выдох тяжелый и сильный.

Потом еще долго я не могу собраться с мыслями.

Я провожу рукой по ее телу. По груди... По животу... У ее ног моя рука замирает...

Я устал. Пот жжет глаза. Нет сил утереть его.

Она лежит не двигаясь.

Только чуть вздрагивают ресницы, и улыбка, как бабочка Синь, порхает над лицом.

Теперь я замечаю, что не снял с нее халат. Распахнул. Задрал к плечам длинные рукава.

Крохотная дырочка в пологе. Мы ловим губами дождевые капли.

Танцовщица Ли шепчет что-то... и я опять не различаю слов.

«Потому что ты... Потому что каждое мгновение — ты...» — шепчу я, наверное, невпопад и вспоминаю, что это слова Гадалки Цай.

Может быть, она услышала эти слова в своих видениях вот сейчас от меня?

Может быть, хотела, чтобы я вот сейчас вспомнил о ней?

Циркач Пу. «Книга о танцовщице»

Дождь над Хун-Тонгом.

В Летописи Теней сказано, что дождь придумала одна из Трех Танцовщиц. Та, что умела ступать по воздуху.

Древние считали, если часто купать в дождевой воде новорожденного ребенка, то у него к трем годам могут вырасти крылья или плавники.

Учитель Сё. «История Хун-Тонга и...»

Не считай капли. Смотри на облако.

«Великий учитель № 3»

Я никогда не пишу во время дождя.

Стук воды в окно.

Будто кто-то важный пришел к тебе, а ты просто не впускаешь его в дом.

Писатель Лао. «Цветные облака». Из предисловия ко второму изданию

Писатель Лао протянул руку сквозь прутья решетки.

Стоял и долго ловил падающие с неба капли.

Узкое оконце.

Частые прутья.

Моя рука не пролезет.

Мне незачем подходить к окну.

Завидую руке Лао.

Мастер Ти. «Четыре стены и Писатель Лао»

Допрос № 30

Мастер Ти. Доктор Хе Чу, я позвал вас, чтобы вы осмотрели одного моего подследственного.

Доктор Хе Чу. Я Последний Доктор. Я патологоанатом и не лечу людей.

Мастер Ти. Да и я не следователь.

Молчание.

Мастер Ти. Вот, например, я спрашиваю у него. *(Поворачивается к Книге)*. Имя?

Книга. «Имя Лейтенанта мы похоронили на высоте 37—99 вместе с его ногой и рукой, которые нашли после штурма. Имя героя достойно безвестности».

Мастер Ти *(Доктору Хе Чу)*. Во как...

Книга. «Взрывом с ноги Лейтенанта был сорван сапог. Казалось, что его рука указательным пальцем щекочет голую ступню. У Лейтенанта всегда было отменное чувство юмора».

Мастер Ти *(Доктору Хе Чу)*. Хотите, еще раз спросим?

Доктор Хе Чу. Хм...

Мастер Ти *(Книге)*. Как твое имя?

Книга. «Беседы перед проигранной битвой».

Мастер Ти *(Доктору Хе Чу)*. Он не кукла... Я проверял...

Книга. «Куклы-пехотинцы очень дороги, хотя и незаменимы в рукопашном бою...»

Доктор Хе Чу. Я думаю... у пациента увеличена печень...

Мастер Ти. Что?

Доктор Хе Чу *(упавшим голосом)*. Печень...

Мастер Ти. Йо!.. Что я здесь делаю?!

Следователь И. «Избранные протоколы допросов»

— Из яиц священной птицы Ки повстанцы делают яичницу.

Капитан Чань презрительно усмехнулась.

Она смотрела сквозь меня, чуть наклонив голову набок.

И мне показалось, что я искал не ее.

Комната Капитана Чань почти пуста. Жесткая кровать, на которой сижу. Маленький столик. Несколько циновок из травы.

В углу — роба охотника за яйцами священной птицы Ки, лампа и ранцевый огнемет.

Пахнет оружейным маслом.

— Роба, наверное, уже не сходится? — спросил я.

— Не сходится, — сказала она.

— Когда он... родится?

— Через пол-луны.

Она отвела взгляд. Не хотела смотреть, как я морщу лоб и загибаю пальцы.

— Полевые учения... — сказал я.

— Да...

— Я еще плечо выбил...

— Да...

По полу спешил куда-то таракан Шунь. На мгновение он остановился, посмотрел на меня, неодобрительно покачал усами.

Генерал Хо. «Беседы перед проигранной битвой»

Дожди шли все чаще.

Если бы тюремные ямы были вырыты не в песке, то все заключенные к этому времени утонули бы.

Сегодня в сточной канаве мы обнаружили двадцать шестой труп повстанца.

У него было такое же удивленное лицо, как и у остальных.

Доктор Хе Чу сказал, что у трупа опять сломана шея.

— Действовал очень сильный человек, Мастер Ти. Даже сильнее вас. — Доктор Хе Чу протер залитые водой очки. — Посмотрите — шея у повстанца, как у быка. Хотя, пить ему надо бы поменьше...

— Кому? — не понял я.

— Трупу, — ответил Доктор Хе Чу. — Вот, печень увеличена...

Вечером в своем кабинете я отметил на карте все места, где были обнаружены тела. Вышло три цепочки, которые начинались на центральных площадях Хун-Тонга и заканчивались неподалеку от цирка господина Хвана. Около цирка плотность цепочек возрастала.

Мастер Ти. «Четыре стены и Писатель Лао»

Сумасшествие в Хун-Тонге всегда было в чести.

Подчиняться сумасшедшему почетно. Дело, во главе которого стоит сумасшедший, считается обреченным на успех.

Одним из ярких исторических примеров можно считать строительство Наместником Э храма Малого Бога.

Если бы Наместнику Э был обеспечен весь комплекс современного лечения, то строительство храма вряд ли началось бы.

Доктор Джи. «Разумная доля безумия»

Я разбирал и чистил ранцевый огнемет Капитана Чань. Так было легче говорить. Не надо думать, куда девать руки и глаза.

— В подземелье обычно спускаются парами... — сказала Капитан Чань. — И без огнемета не обойтись. Чем ниже, тем больше диких птенцов священной птицы Ки. В подземелье они похожи не на цветные облака, а на рой пчел. Птенцов приходится выжигать, чтобы добраться до яиц.

Она штопала пробитый карман на моем мундире.

— Ты переделала огнемет?

— Уменьшила дальность... Увеличила количество выстрелов... В храме не нужна дальность...

Доктор Джи говорил, что, потеряв Капитана Чань, я потерял себя. Что Капитан Чань была доказательством моего существования. До сих пор помню, как Доктор Джи заикался от страха, когда я впервые пришел к нему на прием.

— И кто твоя пара?

— Вот...

Капитан Чань положила руку на живот.

Исподтишка я пытался рассмотреть ее лицо. Кожа чуть потемнела — профессиональный признак огнеметчика. Жестче обозначились скулы. Глубже легли складки возле губ. Она мало ест.

В чем же доказательство моего существования? В ней? В ее животе? В моем желании ее видеть?

— Почему ты ушла? — спросил я.

— Дезертировала... — сказала она.

— Почему?

— Потому что в тот день, когда ты выбил плечо, я была не только с тобой...

— Знаю... — сказал я.

— Майор Лоу...

— Да... Он недавно погиб...

— Я поняла... — сказала Капитан Чань и просунула палец сквозь еще незаштопанную дыру. — Знакомый мундир...

— Мы стрелялись через ширму в его доме под Ти-Тунгом, — сказал я.

— В этом был смысл? Я же ушла... Давно...

— Мы не искали смысла...

Генерал Хо. «Беседы перед проигранной битвой»

Рассказам повстанцев верить трудно. Но один я все-таки записал. Позже он обязательно займет достойное место в третьем издании «Цветных облаков». Но в наше смутное время когда будет это третье издание?

Я услышал его от повстанца по имени Пи Ну. О прежних занятиях Пи Ну я так и не успел ничего узнать. Думаю, успеха они ему не принесли.

На Пи Ну — два халата. На голове — две шапки, привязанные к подбородку сплетенной из травы веревкой. На нем было все, что он успел найти в разграбленных домах.

— Мы растерли яйца птицы Ки меж двух камней, — начал он свой рассказ, — добавили чуть воды и золы вместо соли, а потом вылили все на разогретый пламенем железный лист. Поджарили, значит. Ну, все и приключилось. Видно, я пожадничал и съел больше других... Но в комнате оказался богатой... И одежда на мне была шита золотом. Не то, что эти обноски. А потом — гляжу, так я старик ветхий. Руки у меня как чужие. Суставы на пальцах распухли. Никогда мне не везло во всем сразу. За окном шел дождь. И я смотрел на дождь, пока не услышал за спиной звук упавшего тела. Два воина приволокли и бросили на пол какого-то чудика. «Наместник Тан, — сказал один из них. — Вот тот, кого вы искали». «Ого, — подумал, — стало быть, я Наместник». «Идите... — сказал воинам. — Вы получите по тридцать ся». Видно, важную птицу привели, раз я отвалил такой куш. Мне бы хватило этих денег, чтобы две луны гулять. Присев рядом с лежащим, я поднял за волосы его голову. Тот хитро на меня посмотрел. Будто не я его поймал, а он меня. «Я знаю, ты Мастер», — сказал я. «Может, и так», — ответил человек. С неожиданной для старика силой я опустил его голову на пол. Он вскрикнул. Из его носа потекла кровь. «Ты Мастер?» — «Да...» «Сядь, — приказал я, — если ты действительно настоящий Мастер, то бояться тебе нечего...» Взгляд человека снова стал хитрым. Он смотрел на меня, будто собирался купить. «Я хочу предложить тебе работу... Вижу, ты не отводишь глаза и уже не боишься... Это хорошо...» — «Какая работа?» Сразу я не ответил. «Ты лучший Мастер?» — «Единственный». — «Говорят, ты сделал куклу из своей умершей ученой крысы?» — «И она покусала меня...» «Может быть, легче сделать куклу, — я помолчал, — из живого?» В глазах человека появилось любопытство. — «Из кого?» — «Из меня». Не торопясь, человек вытер текущую из носа кровь. «Такого еще никто не делал...» — «Значит, ты будешь первым». — «На это нужно время...» — «Придется поторопиться... Я стар и могу скоро умереть...» — «Зачем это вам?» — «Я должен найти то, что потерял поколение назад...» — «Переделка будет болезненной...» Почему-то эти слова показались мне смешными. «Ничего... Потерплю...» Договорить не успел. Очнулся от боли. Скрутило живот.

Писатель Лао. «Моя тюрьма»

В палатке Укротителя пиявок Фу сыро. Полог не держит дождь.

— Сколько движений Танцовщицы Ли ты уже записал? — спросил Фу.

— Пять тысяч сто двадцать семь.
— Мало.
— Да... Так и не разобрался ни в чем...
— И ты сейчас не идешь к ней?
— Нет...
— А к Гадалке Цай?
— Нет...
— Чего же ты хочешь?
— Подумать...
— Тебе станет проще, если Танцовщица Ли окажется куклой? — спросил Фу.

Он привычно поежился. Струйка воды с полога затекала ему за шиворот.

— Не знаю...

Надо было выбирать. Но выбора не было.

Надо было искать дальше. Но что я должен узнать?

Я нашел Мастера Яня.

Он выдавал себя за сторожа Павильона Говорящих рыб, что находился неподалеку от рынка Хун-Тонга.

В этом павильоне уже давно не было ни одной говорящей рыбы. Их съели повстанцы.

Зачем сторож, если охранять уже нечего?

Я видел, как он по утрам сидит у павильона со сторожевой колотушкой, низко опустив голову. Как старательно закрывает за собой дверь на тайный замок.

Что он прячет за дверью павильона?

Я так и не подошел к нему.

— Сегодня Танцовщица Ли приходила к Гадалке Цай... — прервал мои мысли Фу.
— И что же?
— Сначала ничего слышно не было... А потом — они смеялись...

Циркач Пу. «Книга о танцовщице»

Трудно сложить берег из песчинок. Особенно, если рядом нет реки.

«Великий учитель № 3»

Цирка не было.

Вместо павильона и палаток — груда изломанного бамбука и ленты рваного холста.

Из-под обломков выбрался Маленький Тунь и вытянул за собой мешок с собранными вещами.

Грязные разводы на его лице. То ли от дождя, то ли от слез.

— Приходил Мастер Ти со своими людьми, — сказал Маленький Тунь, — и всех арестовал.
— Почему? — спросил я.
— У всех, кроме меня, даже в барабане Барабанщика Сона и в палатке Танцовщицы Ли, нашли пистолеты Чун. А у Циркача Пу их вообще было пятнадцать... Говорят, это пистолеты убитых повстанцев. И еще, эта переделанная кукла Мастера Ти... Он очень разозлился, когда увидел внутри нее огоньки...

Я прятал оружие в палатке Циркача Пу. Как оно попало к другим?

— Больше всех удивился Сон, — продолжал Маленький Тунь. — Везет ему при любой власти...

Я присел на кучу мусора. Сунул в рот бамбуковую щепку. Мне все равно было хорошо.

— Скажи, Тунь, — спросил я, — у тебя могла бы вызвать желание худая, грязная, пузатая женщина, которая вот-вот родит?
— У меня может вызвать желание даже дыра в стене... Ты о чем?

— Ни о чем...

— Это все из-за тебя... — Тунь повел вокруг своей короткой ручкой. — Совесть не мучает?

— К совести тоже можно привыкнуть...

Генерал Хо. «Беседы перед проигранной битвой»

Дождь перестал.

Солнце грело дно.

Я, Барабанщик Сон и господин Хван сидели в четвертой яме. В седьмой яме часто смеялись. Там сидели Дэн Ду Мин и Укротитель пиявок Фу.

В девятой, десятой, одиннадцатой и двенадцатой громко нараспев считали до тридцати. В одной из них были Слепой Борец Мо и Женщина-пальма. В другой — Гадалка Цай и Танцовщица Ли.

— Чтобы найти себя, человеку иногда нужна яма. — Барабанщик Сон глядел на небо, жмурился, привычно почесывал вытатуированный на груди иероглиф «Удача». — Все дело в ее величине. Кому-то нужна глубина в пять локтей, кому-то — в три сотни... Кому-то интересна яма без дна. Все рано или поздно оказываются в яме. Может, мы все слишком высоко залетели? Может, нам всем нужно опуститься? И шур-шур... шур-шур... Мышкой Хань...

«Лучше бы сидеть с Дэн Ду Мином», — подумалось мне.

Циркач Пу. «Книга о танцовщице»

Допрос № 35

Дэн Ду Мин. Давайте я сознаюсь, только скажите, в чем.

Следователь И. «Избранные протоколы допросов»

Это была хорошая шутка.

Циркач Пу. «Книга о танцовщице»

Допрос № 33

Господин Хван. Что я кричу в начале представления? О, без этого крика не будет цирка. Меня ему научил отец. Он говорил, что это означает «здравствуйте» на другом языке.

Мастер Ти. На каком?

Господин Хван. На другом...

Следователь И. «Избранные протоколы допросов»

Допрос № 31

Слепой Борец Мо. Я выхожу на арену и протягиваю к зрителям руки. И тогда я слышу, как они перестают жевать.

Следователь И. «Избранные протоколы допросов»

Допрос № 32

Женщина – пальма. Он поднимает над собой генерала Хо. Нет... Мо нестрашный. Просто его надо поближе рассмотреть.

Следователь И. «Избранные протоколы допросов»

Да, я умею летать.

Может быть, это и сказка.

А вы все еще хотите знать правду?

Генерал Хо. «Беседы перед проигранной битвой»

Допрос № 39

Гадалка Цай. Я лишь предсказываю будущее и вижу прошлое... Я знаю, например, кто подбросил пистолеты мне, Танцовщице Ли, господину Хвану и Барабанщику Сону.

Мастер Ти. Кто?

Гадалка Цай *(улыбается)*. Я...

Следователь И. «Избранные протоколы допросов»

Допрос № 36

Циркач Пу. Братья Чу, Странствующий Огненный Человек, Мальчик-муха, Чревовещатель Кен Су... Говорят, в Ти-Тунге живет удивительная Женщина-зеркало... Но я никогда ее не видел.

Следователь И. «Избранные протоколы допросов»

Допрос № 34

Барабанщик Сон. Цирк — это зрелище для того, кто смотрит на представление, не понимает, как это все получается, и радуется тому, что есть.

Следователь И. «Избранные протоколы допросов»

Допрос № 39

Гадалка Цай. Я просто немного изменила будущее. Самую малость.

Мастер Ти. Этого не следует делать.

Гадалка Цай. Откуда вы знаете, что следует?

Следователь И. «Избранные протоколы допросов»

Допрос № 37

Адвокат Дюшлен (Неспящий Чук). Le maître ? Мастер Янь?.. Ничегё не знать... Я петь... Pour vous... Для вас... Oui?..

Следователь И. «Избранные протоколы допросов»

Допрос № 38

Укротитель Пиявок Фу. Пиявки подчиняются особому ритму. Они чувствуют мои руки. Нельзя шуметь, суетиться. Надо думать только о них. Любить их.

Следователь И. «Избранные протоколы допросов»

Допрос № 32

Женщина – пальма. А потом я жонглирую булавами. На мне костюм Пальмы. Меня всегда хорошо принимают. Маленький Тунь предлагает сделать новый номер. Вот сейчас подумала, может, стоит согласиться?

Следователь И. «Избранные протоколы допросов»

У Мастера Ти всегда лучше получалось спрашивать, чем отвечать.

Писатель Лао. «Моя тюрьма»

— Скучно без аллигатора, — сказал Маленький Тунь.

Циркач Пу. «Книга о танцовщице»

Допрос № 33

Господин Хван. Я обязательно куплю себе нового...

Следователь И. «Избранные протоколы допросов»

Допрос № 35

Клоун Дэн Ду Мин. Я могу просто показать им свой нос, и они будут смеяться. Они всегда смеются, когда я на арене... Хм... Теперь...

Следователь И. «Избранные протоколы допросов»

Допрос № 34

Барабанщик Сон. Тин-тики-та... Тин-тики-та... Тин-тин... А потом уже колотушкой... Бум-тара-бум... Бум...

Следователь И. «Избранные протоколы допросов»

Допрос № 38

Укротитель Пиявок Фу. Я видел ее танец сотни раз и все равно пе-

рестаю дышать. Я много знаю. Я подглядывал за ней. Да. И ничего вам больше не скажу.

Следователь И. «Избранные протоколы допросов»

Допрос № 34

Барабанщик Сон. Тайны здесь нет никакой. *(Улыбается.)* Но вы ничего не поймете.

Следователь И. «Избранные протоколы допросов»

Допрос № 33

Господин Хван. На то вы и следователь, чтобы искать неизвестно что.

Следователь И. «Избранные протоколы допросов»

Допрос № 36

Циркач Пу. Так всегда. Чем больше видишь, тем меньше понимаешь.

Следователь И. «Избранные протоколы допросов»

Не все куклы знают, что они куклы.

Мастер Ти. «Сборник механических чудес»

Допрос № 40

Танцовщица Ли. Не все люди, знают, что они люди.

Следователь И. «Избранные протоколы допросов»

Допрос № 33

Господин Хван. И я выхожу к ним, поднимаю руки и говорю: «Представление закончено!»

Следователь И. «Избранные протоколы допросов»

Воина Хун-Тонга оставляют в темном Павильоне Ночных сказок на четверть луны. Воин Хун-Тонга не знает, откуда придет опасность, и должен быть готов ко всему. К удару палкой, острым копьем, к атаке диких крыс, к поединку с кошкой Хяу, к укусу змеи Ши. Уже тогда Воин должен понять, что самое важное для него не радость победы, а радость выживания. Испытание проводится до того, как Воину исполнится семь лет.

Учитель Сё. «История Хун-Тонга и...»

Иногда ночную тишину нарушает хруст переломанных позвонков.

Я иду к тюремным ямам. Маленький Тунь семенит следом.

Он не смотрит под ноги. Поэтому караульные часто поворачиваются ко мне раньше, чем нужно.

Короткие шажки Туня не похожи на шаги человека. Будто Суслик Онь шуршит в траве.

Генерал Хо. «Беседы перед проигранной битвой»

Громыхнуло. С востока.

Низкие облака ловили отблески пламени и мятущиеся тени.

— Что это? — спросил Барабанщик Сон.

— Может быть, армия Генерала Хо? — дрогнул голос господина Хвана.

Выстрелы. Крики. Топот бегущих.

Все ближе и ближе.

Неподалеку кто-то охнул и упал.

Вдруг бамбуковая решетка над нашей ямой заскрипела.

Ее открыл и сдвинул в сторону человек, который показался мне высоким и сильным.

— Так это же Маленький Тунь, — удивился Барабанщик Сон.

В яму упала веревка.

— Быстрее... — сказал Маленький Тунь. — Жалко, что Слепой Борец Мо не видит, как я спасаю его и всех вас. Мог бы и прозреть ради такого случая.

Циркач Пу. «Книга о танцовщице»

Цирк катился по Хун-Тонгу. Будил город.

Ни одного фонарика на нашем пути.

Из-за облаков выглянула луна. Посмотрела на шум внизу.

Впереди бежал господин Хван.

Слепой Борец Мо посадил Маленького Туня на плечи.

Женщина-пальма тянула Мо за халат. Направляла его.

Гадалка Цай тяжело дышала, спотыкалась. Я взял ее за руку.

Стрельба позади нас все ближе.

Клоун Дэн Ду Мин подпрыгивал по-козлиному при каждом выстреле.

Генерал Хо отступал последним.

Я тянул за собой Гадалку Цай и смотрел на Танцовщицу Ли.

Она радовалась движению, ритму выстрелов и криков.

Я не видел, как ее ноги касаются мостовой. Так легки были ее шаги.

Что-то сильно ударило мне в спину, в затылок.

Танцовщица Ли застыла над землей.

И я увидел, как одна пуля вместе с зубами вылетает у меня изо рта, а другая — из сердца.

Клоун Дэн Ду Мин и Гадалка Цай подхватили меня.

Луна с клоунским носом наклонилась надо мной, закрыв небо.

Циркач Пу. «Книга о танцовщице»

Не верь книгам — они не всем говорят правду.

«Великий учитель № 3»

Я часто слышу, что настоящий художник в своих произведениях описывает собственную смерть. Что ощущение близкой смерти ведет его и оставляет свой отпечаток на всем, что он создает.

Глупость, придуманная критиками.

Смерть всегда одинакова, и предсказывать ее детали — удел гадалок.

Видел Адвоката Дюшлена, который стал теперь Неспящим Чуком.

Если это творение — смерть Мастера Ти, то она слишком хорошо поет.

Писатель Лао. «Моя тюрьма»

Свидетельства перерождения кукол скудны, и проверить их трудно.

Их создание или изменение ближе к духовной практике, чем к технологической.

Мастер Ти. «Сборник механических чудес»

Сэюмо (320 п.н.) в «Учебнике реальных сил Сэюмо» описывает случай перерождения двух кукол, как возможный исторический эпизод: «Сэюмо слышал. Сэюмо не видел. Куклы были вместе в дальних пределах храма. Они были наги, ибо одежда на них истлела за сто поколений темноты. Их нашли охотники. И вынесли на свет. И хотели продать. Но они ожили и открыли глаза. Женщина-Кукла, которую будто изрезал на куски мясник и сшил сапожник. Мужчина-Кукла — его словно выжгли из низкого кривого дерева, а потом напустили в него древоточцев Учу. У мужчины не было трети головы. Птенцы священной птицы Ки проели в его теле дыры величиной с кулак. И он грел в себе ее руки. И они не хотели расставаться. И рычали, как звери, на своих продавцов, пока те не отдалились. Тогда вышел к ним человек и назвался Мастером О Ту, и увел за собой. И сделал из двух кукол одну, чтобы их уже никто не смог разлучить».

Учитель Сё. «История Хун-Тонга и...»

— Вот все и наладилось, — где-то далеко произнес господин Хван и грустно хмыкнул.

Это было первое, что я услышал после смерти.

Я очнулся на дне пустого бассейна в Павильоне Говорящих рыб.

Боли не было.

Холодно.

С потолка на меня смотрели нарисованная Говорящая рыба и Мастер Янь.

— Ну вот, — улыбнулся он.— Глаза открыл.

Рядом с Мастером Янем появился Следователь И, внимательно на меня посмотрев, запустил руку в мой рот, чуть подправил язык.

Его рука легко поместилась у меня во рту.

— Янь, ты неправильно вставил ему резцы, — сказал Следователь И. — Прикус пострадает... И форму губ нужно чуть изменить... А то он на себя не похож...

— Кукла всегда похожа на себя... — сказал Мастер Янь.

— Эх, старик... — Следователь И улыбнулся и взял в руки щипцы. — Всю жизнь ты меня учил, чтобы теперь я тебя ругал...

Мастер Янь засмеялся.

Смех прокатился по павильону, эхом отозвался в моей голове.

Сознание прячется от меня.

«Сейчас мы поймаем твою любовь за хвост».

Циркач Пу. «Книга о танцовщице»

— Что ты чувствуешь? Вот сейчас, — спросила Капитан Чань.

— Не знаю, — ответил я.

На моих руках лежал малыш.

Мой сын.

Смотрел на меня из-под тряпок мудрым глазом.

Он был совсем маленький. Сверток белья для полковой прачечной.

— Радость может испугаться, когда о ней говорят, — сказал Книга.

Я не помнил этой фразы. Я ее не писал.

Книга бежал из тюрьмы вместе со Следователем И.

Книга стал другим.

Я не всегда понимал то, что он говорит.

Теперь его трудно было удержать подле себя.

Теперь он читал все, что попадалось на его пути, и мог уйти из павильона, где мы прятались, на несколько дней.

Думаю, у него в городе была женщина. Кто-то постриг Книгу, выстирал и выбелил его мешок, который подарила когда-то Женщина-пальма. От мешка уже не пахло ванилью.

Генерал Хо. «Беседы перед проигранной битвой»

За окном снег.

Белые комочки пойманной холодом воды.

В Хун-Тонге никогда не было снега.

Я просыпался и засыпал.

И видел сны.

Видел сидящего у стены генерала Хо.

На руках его был ребенок.

Маленький майор Лоу.

Видел Танцовщицу Ли и Гадалку Цай...

Я кукла. Девочки любят куклы.

Они склоняются надо мной и превращаются в Следователя И.

Блестящие острые инструменты в его руках.

Следователь И раскрывает меня, как старую шкатулку, где хранятся забытые в детстве кубики из цветного стекла и крохотные линзы для игры в солнечные зайчики Ю По.

Циркач Пу. «Книга о танцовщице»

Старая хун-тонгская поговорка: «Думать о снеге». Обычно ее применяют, когда говорят о человеке, который рассуждает о том, в чем не разбирается.

Еще более древнее поверие, что во время снегопада можно увидеть Хвост Любви.

Учитель Сё. «История Хун-Тонга и...»

Допрос № 31

Слепой Борец Мо. Мне не нужны глаза. Ее я увижу и без них.

Следователь И. «Избранные протоколы допросов»

Допрос № 29

Мастер Ти. Я не слышал о таком...

Следователь И. «Избранные протоколы допросов»

А она уже идет по нашим улицам. Невидимая... Неслышная...

Писатель Лао. «Моя тюрьма»

Я не видел, как ее ноги касаются мостовой. Так легки и быстры были ее шаги.

Циркач Пу. «Книга о танцовщице»

Она смеется...

Учитель Сё. «История Хун-Тонга и...»

Она прорастает в тело, как в спящего прорастает молодой бамбук.

Мастер Ти. «Сборник механических чудес»

В кривую ухмылку Наместника Тана.
В швы печали на лице Куклы Невесты Лянь.
В шепот Гадалки Цай...
В движения Танцовщицы Ли...

Циркач Пу. «Книга о танцовщице»

Допрос № 34

Барабанщик Сон. Тин-тики-та... Тин-тики-та... Тин-тин...

Следователь И. «Избранные протоколы допросов»

«Тири-тан-тонг-ти-ри-тунг...»

Генерал Хо. «Беседы перед проигранной битвой»

Она проводит рукой по моим волосам.
Я закрываю глаза.
Мы молчим.
Она может испугаться, когда о ней говорят.

Книга

Мы не можем видеть то, чего нет.
Мы не можем знать то, чего нет.
Но мы можем записать то, чего нет.

Доктор Джи. «Разумная доля безумия»

Первые снежинки Мэй Пин на ее теле превращаются в капли.
Она скалит зубы, охает, оседает на землю.
И я чувствую страх.
Между ее ног начинает расти хвост.
И хвост кричит.
Появление новой жизни пугает даже убийц.

Генерал Хо. «Беседы перед проигранной битвой»

Хвост Любви. Мы ловим его. Мы живем на нем. Словно обезьянки Мау, мы вцепились в шерсть матери, стараемся не упасть.

Мы не видим хвост. Он прозрачный. И еще — длинный и тонкий. Как у Ученой Крысы. И, чтобы не слететь с него, приходится держаться друг за друга изо всех сил.

Книга

Думать о снеге...

Учитель Сё. «История Хун-Тонга и...»

...это тайна всех книг Хун-Тонга.

Писатель Лао. «Моя тюрьма»

Только попробуй убить мою книгу.

Генерал Хо. «Беседы перед проигранной битвой»

Качнулась и вздохнула земля, будто кто-то ударил в нее, как в гигантский бубен.

Хун-Тонг заскрипел.

Стекла полетели на пол.

Ветер и снег ворвались в Павильон Говорящих рыб.

Раньше на Хун-Тонг не сбрасывали бомб.

Город атаковала моя армия.

Мне пора.

Пора возвращаться.

Надо отдать майору Лоу его мундир и забрать свой.

Генерал Хо. «Беседы перед проигранной битвой»

Три луны — большой срок.

На месте цирка долго жила огромная воронка от сброшенной на Хун-Тонг Бомбы Фань.

Взрыв был так силен, что контузило пиявок в Зеленом пруду, и они еще две луны не узнавали своего укротителя.

Все это время Фу не отходил от пруда, разговаривал с пиявками и даже пытался поменять в пруду воду.

Мы все должны были погибнуть от этого взрыва.

«И что вас могло спасти, кроме предвидения?» — улыбалась Гадалка Цай.

Построить арену цирка прямо в воронке придумал господин Хван. Теперь его цирк стал еще больше.

У Женщины-пальмы скоро родится двойня от Слепого Борца Мо.

Женщина-пальма говорит, что это два сына и что они уже борются внутри нее.

Адвокат Дюшлен, ставший Неспящим Чуком, снова выступает в суде. Старого Судью Нуня убаюкивает его голос. И от этого слава Адвоката Дюшлена возросла еще больше. Скоро он будет защищать Мастера Ти и Писателя Лао.

Барабанщика Сона Адвокат Дюшлен представил героем сопротивления, и его арестовывать не стали.

Барабанщик Сон сделал себе новый барабан. Еще больше прежнего. И теперь во время представления люди на Улице Повешенного ученика закрывают ставни.

Книга женился на глухой девушке с Улицы Светлой ночи.

В город вернулись чиновники, и дела Учителя Сё пошли в гору. Теперь он писал одно прошение за другим. Он снял себе комнату и вставил новые зубы.

Клоуна Дэн Ду Мина стали узнавать на улице. Люди видели его и уже начинали смеяться. Дэн Ду Мин хмурился. Он не любил смех без причины.

Танцовщица Ли танцует, как и прежде. Может быть, она тоже счастлива?

Гадалка Цай все так же предсказывает будущее. Но больше не предсказывает смерть. И все, что она говорит, сбывается.

Она сказала, что втроем мы проживем еще семьдесят два года, а уж дальше — как получится.

Наверное, счастлив и я. Счастлив, что есть Гадалка Цай и Танцовщица Ли, что есть я, что Следователь И, который снова стал Следователем, починил меня. Он говорит, что мне уже тысячи лет. Что сотни мастеров переделывали меня. Что, может быть, десятки кукол живут во мне.

Фантазер, этот Следователь И.

Из клетки на цирк глядит новенький аллигатор господина Хвана. Он молод и еще невелик. Маленький Тунь без страха входит к нему в клетку и засовывает большой палец правой ноги в его еще не страшную пасть.

«Все наладится, — повторяет господин Хван. — Все наладится».

Циркач Пу. «Книга о танцовщице»

Публика тянется к хорошему финалу, как голодный к цветному пончику, — это тайна всех книг Хун-Тонга.

Писатель Лао. «Моя тюрьма»

Генерал Хо навел в Хун-Тонге казарменный порядок.

Недавно он приходил к нам вместе со своей женой, спрашивал, хорошо ли нас кормят.

Город и новую тюрьму восстановили быстро.

Новые стены. По ним приятно водить ногтем во время размышлений.

Привычное состояние тюремного покоя.

Мы снова с Писателем Лао сидим в одной камере. Снова под нашими окнами слышатся женские голоса: «Писатель Лао! Писатель Лао!» «Я здесь, дорогие мои!» — кричит Писатель Лао и улыбается примерзшему к его губам солнечному зайчику Ю По.

Наверное, хороший финал для моего рассказа.

Мастер Ти. «Четыре стены и Писатель Лао»

Прийти в цирк в генеральском мундире еще смешнее, чем в форме майора.

Я слышу, как за моей спиной прыскает в ладошку Маленький Тунь.

Теперь от циркачей меня отделяет узкая полоска парадной ткани.

На пути армии генерала Хо города Хен-Чунг, Дин-Ло, Фан-Юнань, деревня Заклинателей облаков. А потом Ти-Тунг и снова Хун-Тонг.

Чтобы знать это — не обязательно быть гадалкой.

Почему я зашел к Танцовщице Ли? Может, потому что у палатки был откинут полог?

Она уже готова к выступлению. Смотрит в маленькое серебряное зеркальце.

Солнце. Блестки на ее платье. Ордена на моем мундире.

Ловлю себя на мысли, что хочется повторять за Танцовщицей Ли ее простые движения, как когда-то повторял их за Пу.

— Ты все еще носишь еду Барабанщику Сону? — спрашиваю я.

— Да, — кивает она. — Сон умрет от голода, если этого не делать.

Наверное, все философы не умеют добывать пищу.

— Но, может быть, это не нравится Пу?

Танцовщица Ли пожимает плечами и улыбается.

— Каждый слон... — говорит она, — должен получить свою петарду...

Это была хорошая шутка.

Уже суетится между палаток и пробует голос господин Хван.

Уже проверяет свой новый барабан Барабанщик Сон.

Женщина-пальма натирает булавы соком травы Ё, чтобы они не скользили в ее больших руках.

Где-то громко кудахчет Клоун Дэн Ду Мин.
Гадалка Цай садится у входа.
Представление начинается.
И хочется еще раз выйти на арену к Слепому Борцу Мо.

Генерал Хо. «Беседы перед проигранной битвой»

Вот и всё.
Я не знаю, что будет дальше.
Может, еще что-то произойдет?
Не зря же мы все здесь собрались?
Можно продолжать историю.
Можно искать ответы.
Танцовщица?
Она скользит. Она парит. Она улыбается.
Легкая поступь ее не слышна.
Дыхание неуловимо.
Движения просты.
Танцовщица.
Все слова. Все жесты. Все желания. У нее много имен.
Кто-то мечтает о ней. Кто-то всегда говорит о ней и думает, что знает о ней всё. Кто-то ловит ее на кончик пера.
Но ты успокойся.
Назови ее Танцовщицей и успокойся.
Зачем тебе больше?
Даже Танцовщица Ли может пройти по воздуху только пять шагов.

Циркач Пу. «Книга о танцовщице»

S U M M A R Y

Leonid Desyatnikov
Noise of time and clockwork
Interview with the noted composer delivered and commented upon by Irina Lyubarskaya

Irina Lyubarskaya
Resistance is useless
Review of Paul Verhoven's ZWARTBOEK (Nietherlands — Belgium — Gr. Britain — Germany).

Natalya Sirivlya
Human, too human...
Review of Dmitry Meskhiev's SEVEN CABINS (Russia).

Nina Tsyrkun
Between weather forecast and sport news
Review of Edward Zwick's BLOOD DIAMOND (USA).

Dmitry Desyaterik
In search of space lost
Review of Sergei Bukowsky's SPELL YOUR NAME (Ukraine — USA).

Steven Spielberg:
«It's people who have let Holokost be possible»
Dmitry Desyaterik talks to Steven Spielberg in the Ukraine.

Dmitry Yuriev
The blind alley of textology

Kirill Razlogov
Cross and crescent

Semyon Ekshtut
World conspiracy and strangeness of love
Personal rubrics.

Nina Tsyrkun
Rules of game

«He was a great man»
Portrayal of Robert Altman.

Andrei Burov
Professional biography of Humphrey Bogart
Portrayal of the great actor.

Victoria Belopolskaya
Wrecks of the future
Amsterdam-2006.

Eduard Volodarsky
Non-love triangle
The script-writer about his relations with a producer and a director. Interview by Natalya Balandina.

Boris Airapetian
Non-format
Interview with the filmmaker by Zoya Kosheleva.

Svetlana Sarkisian
New «Norma»
About Boris Airapetian's adaptation of the Bellini's opera.

Vika Smirnova — Evgeny Maizel
Desire discont

Vera Zvereva
Reality of «House-2» TV project

Stuff devoted to the much talked reality-show.

Oleg Pogodin
Home
A script.

La Yo
Books by Hung-Tong
Translated by Alexandre Gonorovsky

Oriental stylization.

Журнал издается
при поддержке Федерального агентства
по культуре и кинематографии РФ

07-14674

13 АПР 2007

151-89-55 Вас

Лар.

Журнал издается
при поддержке телеканала СТС

Журнал издается
при поддержке телеканала ТНТ

Интернет-версия
«Искусства кино» осуществляется
при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Екатерина Самылкина, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: (495) 151-5651, 151-3779. **Факс** (495) 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 07.03.07. Подп. к печати 21.03.07
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 14,94
Заказ 0047. ООО «Принт Экспресс»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
«Periodika»
Guilyarovsky st. 39
129110, Moscow, Russia
Tel. (495) 681-9137
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (495) 151-5651, 151-3779
Fax (495) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2007

24
k/c

искусство
кино

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Телефон (095) 151-6751. Факс (095) 151-0272. E-mail: filmfilm@mtu-net.ru 125319, Москва, ул. Усиевича, дом 9

Помоги Майе обрести мечту!

07-14674

В КИНО С 5 АПРЕЛЯ

В ОЖИДАНИИ ЧУДА

САУНДТРЕК
«ГОРОД 312». ЮЛИЯ САВИЧЕВА. ВИКТОРИЯ ДАЙНЕКО
СПРАШИВАЙТЕ КНИГУ «В ОЖИДАНИИ ЧУДА» В МАГАЗИНАХ

CHUDO-FILM.RU

© 2007 ALL RIGHTS RESERVED

Почувствуй
нашу
ЛЮБОВЬ
www.tnt-tv.ru

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, С.АНАШКИНА, И.БАКШТЕЙНА, Е.ГУСЯТИНСКОГО, И.ЛЮБАРСКОЙ, Т.МОСКВИНОЙ, А.ПЛАХОВА, Е.ПЛАХОВОЙ, Е.СТИШОВОЙ, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

В чем современность современного искусства?
Рейтинг — количество или качество?
Искусство в эпоху социального дарвинизма

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

БЕРЛИНАЛЕ-2007

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ДМИТРИЙ ЮРЬЕВ
ГРИГОРИЙ БРУСКИН
МИХАИЛ УГАРОВ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ВЛАДИСЛАВ ГАЛКИН
АННА МИХАЛКОВА
ХЕЛЕН МИРРЕН
БРЮНО ДЮМОН
АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Роттердам-2007: гиперкино
«Кинотеатр.doc» — фестиваль действительного кино

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

«Не родись красивой» в интернет-форуме

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Последнее интервью Григория Чухрая

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Елена Исаева. УХОДЯЩАЯ НАТУРА
Мария Хмелик. МАЛЕНЬКАЯ ВЕРА-2 (NEXT TIME)